

فكر وفن

53



العام عام موتسارت، تعود ذكرى وفاته للمرة المائتين، والحق أنّ موتسارت كان يستأهل أن نخصّص له والموسيقى هذا العدد كاملاً لولا ما رأينا أن نجني به من مقال متصل بأحداث الوحدة الألمانية. العام 1991 هو إذاً عام موتسارت الذي قيل عنه أنّه هدية من السماء لا يستحقّها البشر؛ وقيل عنه أنّه المؤلف الموسيقي الوحيد الذي تفهمه الشعوب كلها والأجناس؛ موتسارت الذي تعقد فيه مؤسسة السياحة النمساوية أملاً واسعاً وترقب من عامه هذا خيراً على البلاد كثيراً؛ موتسارت الذي هو الآن أكثر عباقرة القرن قابلية للتسويق، يفوق في ذلك فان غوغ نفسه؛ وحسبك النجاح الذي نجحه فيلم «أماديس» للمخرج فورمان، أو الرواج المنقطع النظير لأغنية «روك مي بيبى». تُعرض في هذا العام مجموعة هائلة من برامج الكونسرتو والراديو والتلفزيون، وتقام المعارض، جميعها حول موتسارت، وتنظّم في شأنه شركات الأسطوانات ومؤسسات السياحة العديد من الحفلات والمعارض. وتنظّم مدينة زالتسبورغ وحدها ألفاً ومائة من الحفلات والمعارض حول موتسارت. وقد علم جمهور الألمان منذ أشهر أنّ قناة التلفزيون الألماني الأولى تعرض في عطلة عيد الميلاد فيلم «عندما الألهة تحب» الذي أخرجه إيفلد بالسري في عام 1941، ولعب فيه الممثل هانس هولد دور موتسارت. والعروض تكاد تكون متصلة في كلّ مكان. ففي كندا، مثلاً، يُنظّم مهرجان كبير بعنوان «مجد موتسارت». وبدأ في يناير 1991 بمركز لينكولن في مدينة نيويورك برنامج موسيقي هائل يشمل على عزف 835، وهويدياة «عام كولومبوس» في الولايات المتحدة. ونشير إلى أنّ حفلاً سيقام في يوم ذكرى وفاة موتسارت بكنيسة «ستيفانس دوم» في فينا، تعزف فيه موسيقى كنائسية.

وننتقل في هذا العدد إلى شخصية أخرى، لكن من شخصيات السياسة، بيسارك الذي كان له عظيم الأثر في السياسة الألمانية في القرن التاسع عشر. واشتهر هو الآخر شهرة واسعة، استغلها بعض السياسيين من بعده. لكن شهرته اختفت الآن، أو كادت، ولا تذكر الآن عملة الألمان اسمه إلاّ مقرونا بصفت من السمك المخّلّ يسمنه «رنكة بيسارك». وكان معرض بيسارك أول نشاط «للمتحف التاريخي الألماني» وهو متحف أهدها المستشار كول إلى مدينة برلين بمناسبة الذكرى السبعائة والخمسين لتأسيسها. ولم يكن أحد، وقت الترتيب لذلك المعرض، ليتوقع أحداث الثالث من أكتوبر 1990 وتحقّق الوحدة الألمانية. وإنّما كان سبباً لاختيار بيسارك موضوعاً لأول نشاطات المتحف: سبب زمني، وهو أنّ القيصر فيلهلم الثاني سرّح مستشاره بيسارك. وسبب سياسي متصل بالوحدة الأوروبية، إذ رأى المنظّمون للمعرض أنّ «يقفوا، وهم على عتبة الوحدة الأوروبية وقفة أذكّار... واستعراض لسياسة ألمانيا إزاء أمم أوروبا ودولها في القرن التاسع عشر». لكن أحداث التاسع من نوفمبر 1989 جعلت لمعرض بيسارك مغزى جديداً: ليس هو المقاتل بأنّ والتاريخ يدلول؛ وهما قد تغيّرت السياسة العالمية، وانتهت، للمرة الثانية، إلى وحدة ألمانيا. لكنّ الوحدة هذه المرة لم تُكسب بالحديد والنار، أو كما كان يقول بيسارك «بالدم والحديد»، وإنّما جاء اتحاد الدولتين الألمانيّتين هدية وثمرة أثمرتها سياسة السلم ونزب العنف. بيد أنّ النحام شطري ألمانيا أحدهما بالآخر يحتاج إلى الوقت والتضحية. وليست مصاعب الوحدة في مجالي الاقتصاد والتشريع وحدهما، أو في مجال البنية التحتية وحسب، وإنّما الإشكال كلّ الإشكال في الميدان الثقافي. ولا يمكن، في وقت وجيز، تسوية الفروق بين حياتين ثقافيتين مختلفتين، شقّت كلتاهما طريقتها متجاهلة الأخرى أربعين عاماً من الزمن! ويظهر لك بعض من ذلك الإشكال في الخلاف الذي نشب في شأن الأدبية كريستا فولف، مع أنّها كانت حصلت من الشرق والغرب على أرقى الجوائز الأدبية. وما سبب الخلاف، إلاّ قضية أصدرها، تكتب فيها أنّها كانت، هي الأخرى، مراقبة من أجهزة المخابرات في ألمانيا الشرقية. فأخذ عليها أنّها تتصرّف تصرفاً انتهازياً: كانت من مؤيدي النظام في الشرق، والمستفيدين منه، فلما سقط أرادت أن تجعل نفسها في صفوف المعارضة. والسؤال الذي يدور حول النزاع هو: متى وكيف يعيد الأدب النظر في انتهاءاته الحزبية والعقائدية. والغريب في كلّ هذا أنّ تتخذ كريستا فولف محوراً لما يسمّى الآن «النزاع الثقافي»، مع أنّها لم تحفّ قطّ تعلّقها بالماركسية. فإن كانت عقيدتها هذه جريمة، فلم تُنحت في عام 1980 جائزة غيورغ بروخس، وهي أعلى جائزة أدبية من جمهورية ألمانيا الاتحادية؟ ألم يقرأ من منح كريستا فولف الجائزة كتبها؟ أم قرأها، وإنّ فلم انتظر بالثقة عشر سنين؟

المحتويات

Konrad Küster	4	كونراد كويستر الوضع الحالي للدراسات حول موتسارت
MOZART HEUTE Ein Situationsbericht		
Christoph Möller	14	كريستوف مولر كيف يُعزف موتسارت
WIE SPIELT MAN MOZART?		
Regina Gross	15	ريغينه غروس «عرس فيغارو» تُعرض لأول مرة بالعربية
WELTPREMIERE VON MOZARTS «FIGAROS HOCHZEIT» IN ARABISCHER SPRACHE		
Andreas Bomba	18	أندرياس بومبا الجوقة ومرتبها في الحياة الثقافية الألمانية
CHÖRE, EINE BESONDERHEIT IN DER DEUTSCHEN KULTURLANDSCHAFT		
Regina Gross	22	ريغينه غروس رولف ليبيرمان، المؤلف الموسيقي ومدير الأوبرا
PORTRÄT Rolf Liebermann, Komponist und ehemaliger Opernintendant		
Heinz Joseph Herbolt (DIE ZEIT)	24	هانس يوزيف هيربورت (جريدة دي تساييت) بوليز وفرفته «إنتركتينتهوبرين» في مهرجان «رومرياد» الموسيقي
EPIKUREER MIT LEIB UND SEELE Boulez und sein Ensemble InterContemporain bei den Römerbad-Musiktagen		
Rafiq Jouejati	28	رفيق جويجاتي شعر وموسيقى في أعمال ابن زيدون وموتسارت وبول فراين
DICHTUNG UND MUSIK IN DEN WERKEN VON IBN ZAIDUN, VERLAINE UND MOZART		
Regina Gross	35	ريغينه غروس معرض «بيسمارك وروسيا وألمانيا وأوروبا» يحيي ذكرى شخصية ألمانيا عظيمة
EINE GROSSE GESTALT DER DEUTSCHEN GESCHICHTE Die Ausstellung: «Bismarck, Preußen, Deutschland und Europa»		
Günter de Bruyn	40	غونتر دي برون هل السورما زال قائماً في عقولنا؟
DIE MAUER FIEL - AUCH IN UNSEREN KÖPFEN?		
Regina Gross	44	ريغينه غروس «النزاع الأدبي» أو النزاع في شأن كريستا فولف
VOM SOCKEL GESTÜRZT Ging es bei diesem «Literaturstreit» tatsächlich um die Literatur?		
Hussain Ahmed Amin	47	حسين أحمد أمين عن أغات الشهيرة، وحلاوة النجاح
VOM ÜBEL DES RUHMS UND DER SÜSSE DES ERFOLGES		
Peter Hoffmeister	54	بيتر هوفمايستر شعلة في الظلام: غيورغ كريستوف ليشتنبيرغ
BLINKFEUER IN DER NACHT Georg Christoph Lichtenberg		





Michael Bockemühl 57
BLAU - DIE FARBE SEHEN (Teil II)
ميكائيل بوكمول
الأزرق - رؤية اللون (القسم الثاني)

Abdellam Soma 66
DEUTSCHE GELEHRTE, DIE DEM ISLAM
GERECHTIGKEIT WIDERFAHREN LIESSEN
سومع عبد السلام
علماء المان انصفوا الإسلام

Dorothee Kreuzer 69
KARTHAGO IN RUINEN, DIE NEUEN
MEDIIEN AM HORIZONT
مهرجان قرطاج الثالث عشر للسنيما
دوروثي كرويسر
قرطاج في أزمنة
مديا ام ال horizon

Regina Gross 72
Tarek Marestani - HOFFNUNGSVOLLE
APPELLE AN DEN MENSCHEN
ريغيينه غروس
معرض للرسم طارق ماريستاني



Salman Qataya 74
DIE DREI BLINDEN
UND DIE DREI KÜNSTLER
سلمان قطاية
العميان الثلاثة والفنانين الثلاثة

Jochen Pleines 82
GERMANISTIK IM MAGHREB
يوجن بلاينس
مؤتمر الدراسات الألمانية
في المغرب العربي



KULTURCHRONIK 84
أحداث ثقافية

BÜCHER 90
قراءات

PIKUR WA FANN, Nr. 53, Jahrgang 28, 1991.

مكرولن. عدد 53. السنة الثامنة والعشرون. 1991.

الاصدار والنشر: INTERNATIONES: إدارة التحرير: الدكتور دويدي هول. التحرير: بلسمية امقران. الدكتور محمد الصادق طراد. عمر الغزل. الاشراف على الترجمة: الدكتور محمد الصادق طراد. الترجمة: عمر الغزل.

المصمم: Graphicteam Köln. Fotosez Fritzheim GmbH, Bonn.

الطباعة: Bonner Universitäts Buchdruckerei, Bonn.

مقران ميته التحرير:

Dr. Rosemarie M. Höl

Hauptstr. 44, D-7311 Schlierbach

لايصوز إعادة طباعة نصوص. ارسوز من هذه الحقلة إلا بوزن من الناشر ويعلم الناشر أن

الأراء الصادرة في هذه الحقلة إنما هي في الأساس آراء المؤلفين.

© 1991 INTERNATIONES

مقال بلسمية. من عدتنا 52 ماضي من جريدة DIE ZEIT

BILDNACHWEIS FIKUR WA FANN NR. 53

Umschlagsseite 1: Graphicaem

Köln

Fotos aus: V. Braunbehrens &

K. - H. Jürgens, MOZART -

Lebensbilder, Gustav Lübbe

Verlag

Umschlagsseite 2: Ges. der

Musikfreunde, Wien.

Seite 5, 8: Intern. Stiftung

Mozarteum, Salzburg

Seite 6/7: Gavin Graham

Gallery, London.

Seite 8, 9: Staatsarchiv,

Augsburg

Seite 7: Musée Carnavalet,

Paris.

Seite 10/11, 15: Deutsches

Theatermuseum, München

Foto Seite 14: Sussech Bayat,

Berlin

Seite 16: © 1990 »Opera in

Arabic», A. Sadek & El-Sissi,

Kairo

Foto Seite 17: aus »Akher Sat»

Foto Seite 18, 19 rechts unten:

dpa/Kontinuer

Foto Seite 19 rechts oben: dpa/

Tschauer

Foto Seite 19 links: dpa/Dick

Seite 25: Fursin Ann Mai von

Blamarc, Friedrichshuh

Seite 37: Cabinet des Estime -

pes, Straßburg

Seite 38: Hamburger Kunst-

Halle

Seite 39: Nationalgalerie

SMKP, Berlin

Foto Seite 3, 41, 46, 84:

Josede Ohnbach, München

Foto Seite 42: dpa/Giehr

Foto Seite 43: dpa/Knefel

Foto Seite 44, 48, 50, 51: dpa

Seite 5, 57: Courtyard Museum

Mosabroich, Leverkusen.

© 1991 VG Bild-Kunst, Bonn

Seite 60: Baden-Württemberg-

ische Bank, Stuttgart

Seite 61 oben: Courtesy Gale-

rie ley Brachot, Bruzailles - Paris,

© 1991 VG Bild-Kunst, Bonn

Seite 61 unten: Musée Car-

naf des Beaux-Arts, Lausanne,

© 1991 VG Bild-Kunst, Bonn

Seite 64 oben/unten: © 1991

VG Bild-Kunst, Bonn

Foto Seite 70: Ali Sedoui,

Tunis

Foto Seite 73: U. Loeper, Calle

Seite 3, 76, 77, 80, 81: ass:

ASIL ARABER, Ing. Asil Club,

Georg Olms Verlag, Hildes-

heim, 1985

Foto Seite 94: Gertrud Vogler,

Zürich

الوضع الحالي للدراسات حول الموسيقىار موتسارت

كونراد كوستر

الإعجاب بالقطعة الموسيقية يقلّ عادة مع قدمها. ثم إن شخصية موتسارت أحييت بالحُب والإجلال بسبب سيرته، وبخاصة في سني حياته الأخيرة، فبينا بين 1781 و1791، عندما كان في فيينا. كانت سيرته مثلاً للتصور الرومنطيقي عن الفنان الذي يراد له أن يكون حرّاً في عمله، طليقاً في إنجازه، معتدّاً بنفسه، وبنفسه وحدها، ثم بمجهوداته ونبوغه، ولا يضرّه أن لا يعيش في سعة. فهو سعيد أو هو فعلاً «أماديوس» أي: المحبوب من الله، كما هو اسمُه الثاني. وعلى كل حال، فإنّ موسيقاه توحى بهذا الاتصال السايي، فهي ملائكية بريئة.

على هذا النحو كان تصوّر الأجيال لموتسارت، وعلى هذا الأساس كانت علاقاتهم الفكرية والفنية به إلى العقدين الماضيين أو الثلاثة العقود التي تغيرت فيها التصورات أكثر ممّا تغيّرت في المائة والخمسين عاماً من قبل. بيد أن ما وصل إليه البحث المعصري في شأن موتسارت لا يمكن أن يكون بدوره إلا وليد عصره، فهو نسي لا محالة. بدأت أبحاث موتسارت في 1954 بأن شرع وقتشذ في مراجعة شاملة لجميع مؤلفاته استمرت إلى 1991. ولاشك أن الذين بدؤوا في هذه المراجعة لم يكونوا كلهم واعين لضخامة العمل، ولا لبعده أثره. كان العمل، كما قلنا، دقيقاً شاملاً، فُحصت فيه النوتة التي سجّلها موتسارت علامة علامة، فكان أن تبيّن الخبراء تدريجياً الأساليب التي اتبعتها موتسارت في تأليفه. والحقيقة أنّهم لم يصبوا في أبحاثهم بالوسائل ولا بالجهد. فالباحث فولفغانغ بلات، مثلاً، لجأ إلى أساليب شبيهة بأساليب البحث الجنائي في دراسة تطور خط موتسارت خلال حياته، وزميله آلان تيسون فحص الورق الذي كتب عليه موتسارت مؤلفاته. وتوصّل كلاهما إلى معلومات عن عمل موتسارت مهمّة: فتيّن

لأن كان كلّ جيل يحدّد علاقته بالتاريخ من جديد، فإنّه يكوّن بالضرورة تصورات الخاصة وأراءه في الناس الذين تركوا بارز الأثر في التاريخ. لكنّا إذا نظرنا إلى الموسيقى وجدنا أوضاعاً شاذة تكاد تخالف المنطق، ذلك أنّنا لا نرى في كبار الموسيقيين شخصيات تاريخية فحسب، وإنّما نكاد نحسبهم من المعاصرين، لأنّ موسيقاهم جزء من الفنّ المعاصر. أمّا الموسيقيون المعاصرون، فتراهم في وضع أصعب، أقلّ شهرة، إذ لا يقبلهم الجمهور بسهولة. وقد تلاحظ شيئاً مماثلاً في الفنون الأخرى، لكنك تقرّ مسرحية لشكسبير أو قصيدة لغوته، أو تنفّص لوحة من لوحات ليوناردو دافنشي أو رامبرنت، فيكون لك في الحالات جميعاً اتصال بصري مباشر بالعمل الفني. أمّا العلاقة بمقطوعة من مقطوعات موتسارت، فلا تكون إلا من طريق النغم، والنغم لا يكون إلا إذا أحدث. ومن هنا يأتي الإشكال في تحديد العلاقة التاريخية بالموسيقى: فتقومينا للموسيقى لا يأتي من العلاقة التاريخية وحدها، وإنّما يأتي أيضاً من الطريقة التي تعزّف بها مؤلفاته في أيامنا. وللتوضيح: عندما نقرأ اليوم الدراسة عن موتسارت التي ألّفت في 1856 بمناسبة عيد ميلاده المائة، يجب أن نراعي أن مؤلفها كتب عن موسيقى كانت تُعزّف بطريقة مختلفة عمّا هو معروف اليوم، فكانّه كتب عن موسيقى غير موسيقى موتسارت. ومع هذا تُفاجأ بأن تصوّر الأجيال لموتسارت ظل ثابتاً، ونفاجأ أيضاً بأننا نجد تسجيلات فريترش بوش لأوبرات موتسارت عصرية، مع أنّها سُجّلت قبل نحو ستين عاماً في مهرجان غلايبد بورن.

ولعلّ الأسباب أن موتسارت هو من أوائل الموسيقيين الذين أعجب الهواة بتأليفهم منذ البداية، وظلّ هذا الإعجاب شديداً متّصلاً. أمّا من قبل، فكان الوضع مختلفاً، إذ كان

سالمبورغ منذ 1740، في الأرجح، ثم ارتقى بمَرَّ السنين من عازف على الكمان بسيط إلى نائب رئيس الأوركسترا. وكان نشاط ليوبولد موتسارت الموسيقي لا ينتهي في الكنيسة ويمتد إلى قصر ذلك الأسقف الذي كان إلى جانب وظيفته الكنسية أميراً وقاطعاً من أكبر الأمراء الألمان وأغنى الإقطاعيين. وكان ليوبولد، إلى جانب أعماله تلك، مربياً ومنظراً في الموسيقى، ترك لنا كتاباً في تعليم العزف على الكمان، صدر في عام 1756، وترجم في الخمسين سنة اللاحقة إلى الفرنسية، والهولندية، والروسية. ونحن لا نوافق كثيراً على ما قيل في شأن ليوبولد موتسارت من أنه ملحن قليل النجاح، لم يخرج عن إطار واجباته الوظيفية، وإلا فلم خصص إذن ما خصصه من وقت لهواياته التربوية والموسيقية؟ فهذا جانب ذو أهمية غير قليلة بالنسبة إلى بداية مسيرة ابنه. ومن الثابت أن ليوبولد موتسارت قد اهتم منذ 1759 اهتماماً خاصاً بتدريس أطفاله بنفسه أوليات الموسيقى ومبادئ النظرية. علم في البداية ابنته ماريا أنه العزف على البيانو وهي في السابعة. ونحن نستطيع أن نتخيل أخصاها فولفغانغ أماديوس في تلك الفترة قد فطن إلى عمل أبيه مع اخته وبدأ يتابعه. ومهما يكن من شيء، فإن موتسارت كان،

مثلاً أن موتسارت كان يترك بعض الأعمال شهوراً، بل سنوات أحياناً، قبل أن يتمها، وكان يسود كثيراً، ويضع صيغاً مختلفة، ثم يقابل بينها ويختار. وكان السائد حتى الآن أن موتسارت، لنبوغه، يبدأ تأليف الكونسرتو، فيفرغ منه في أيام قلائل.

وصاحب هذه الأبحاث العلمية مرحلة جديدة من مراحل البحث السيكلولوجي والتاريخي في موتسارت. والجانب التاريخي هنا متعلق بالنواحي الأدبية في السيرة. ويتعين الآن مقابلة نتائج مرحلة البحث هذه بالنتائج التي انتهت إليها الأبحاث التاريخية الموسيقية. وكما نرى، فإن البحث في موتسارت هو الآن، بشكل عام، في مرحلة انتقالية: فالأعمال قائمة على قدم وساق. والسيرة الكاملة الصحيحة غير موجودة. ولا يمكن، على كل حال، أن تظهر في هيئة الدراسة الواسعة التي كتبها في القرن التاسع عشر الباحثون في موتسارت. وتوصلنا إلى نتائج جديدة في المجال الموسيقي العملي مع أنه زُعم حتى عهد قريب أن الرجوع إلى الأصل لن يأتي في المجال التطبيقي بتجديد ذي شأن. وكان يُعتقد أن مؤلفات موتسارت للبيانو إذا عُرِفت على البيانو المطرقي الأصلي تكون أرخم وأشف مما تكون عند عزفها على البيانو العصري (وقيل كذلك في موسيقى بيتهوفن وشوبرت). لكن هذا الرأي تغير في المدة الأخيرة وتوصل نيكولاوس هارننكورت إلى نتائج جديدة بعد دراسة أوبرات لموتسارت. وفند جون أليوت غاردنر الرأي المنتشر الزاعم بأن الأداء الأصلي للقطعة الموسيقية يؤدي حسناً إلى انطباع رصين شبه مجذب. وتظهر تسجيلات ليونارد برنشتاين الأخيرة شكلاً جديداً من الأداء الموسيقي الأصلي، إن صحَّ الجمع بين الجودة والأصالة. ذلك أن النوتة تداخلت في أداء برنشتاين على نحو غير معهود، يوحي بأن الانغماس مركبة من أصوات كثيرة تجمعت. وعاب بعض الناقدين على برنشتاين أن أدائه مبتذل، أو هو مفرط العاطفية. وتعتقد أن الناقد ظلم هنا برنشتاين الذي لم يأت بما أتى به إلا لأنه تعقّق كثيراً في تلك المقطوعات.

وتُعَدُّ إلى موتسارت لتساول، بعد مائتي عام من وفاته، فيما يكون تقويمنا لسيرته مختلفاً عن تقويم السلف إياها. وُلِدَ موتسارت في 27 يناير 1756 بمدينة سالمبورغ. وكان أبوه ليوبولد يعمل موسيقياً لدى أسقف مدينة

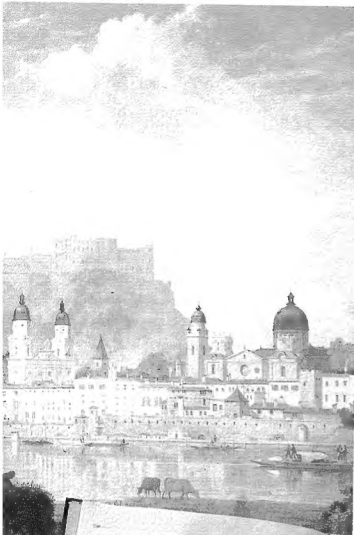


فولفغانغ وأخته نيكول
رسم على العاج صغير
من عام 1765 للفنان
أوزيبيوس يوهان آفن

وهو في الرابعة، يعرف عزف بعض المقطوعات البسيطة على البيانو، في سنٍّ، كما ترى، لا يكاد الطفل يتلقّى فيها لغة أجنبية على نحو عفوي.

ونستنتج من كون موتسارت بدأ يتعلّم الموسيقى في سنٍّ مبكرة جدًّا، لم تتعلّم في مثلها أخته، أنه أراد ذلك. فالرغبة جاءت من الصبي، ليس من الآدب، وإلاّ لعلّم ابنته في سنٍّ مبكرة، هي الأخرى. ويصحّ الاستنتاج نفسه في حقّ مؤلفات موتسارت الأول، فقطعتة البيانة المعتدلة البطء Andante KV 1a لا يمكن أن تُعزى إلى أسلوب والده لفرط سذاجتها، ولا يمكن إلاّ أن تكون من تأليف طفل. ويغلط كتاب السير الذين وصفوا ليوبولد موتسارت بأنه مربّ شديد قاس، يعامل الأطفال معاملة المروّض للوحوش. ولكن ظاهر الأمر هو أنّ ليوبولد لم يجعل ابنه على التأليف، وإنّا ألف الصبي من تلقاء رغبته، فما كان من الأب إلاّ أن ينظر نظرة المربي إلى ذلك التأليف، لا أكثر ولا أقلّ. ولم يُعرف عن موتسارت الصبي فرط رغبته في الحفظ والتعلّم إلا في الجزء الثاني من هذا القرن بعد اكتشاف وثائق جديدة. فتلك المقطوعة الببائية التي ذكرنا هي واحدة من مقطوعات أربع ألفها الصبي وعُشر عليها في 1956. والملفت أنّها ليست مكتوبة بخط الصبي وإنّا بخط والده، إذ أنّ موتسارت لم يكن يستطيع وقتئذ قراءة النوتة ولا كتابتها، وكان يحفظ مؤلفات غيره عن ظهر قلب. أمّا مؤلفاته هو فكان يرغجلها ويمليها على أبيه، فيكتبها بالنوتة. وليس لدينا من مخطوطات لفولفغانغ أماديوس إلا من بعد 1763.

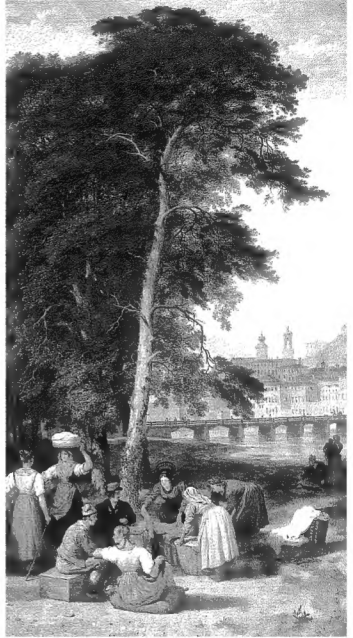
كتاب ليوبولد موتسارت في تعليم العزف على الكيان





ليوبولد موتسارت مع ابنه وابنته - رسم
بالألوان المائية للويس كرويس دي كارمونت
من عام 1763

حلت العائلة إلى ميونيخ، ثم إلى فيينا في خريف العام ذاته. هنالك أظهر ليوبولد موتسارت حذقة في ربط العلاقات، فقد تعرّف إلى عديد من الممثلين الدبلوماسيين، شجعه على زيارة بعض المدن في غرب أوروبا. فرحلت العائلة في صيف 1763 إلى باريس، ثمّ منها إلى لندن، حيث أطلت الإقامة ثمّ قفلت راجعة إلى سالسبورغ فيلغتها في 1766، بعد أن مرّت بهولندا، وفرنسا وسويسرا والجنوب الألماني. وهكذا تسوّى لموتسارت، وهو في الحادية عشرة، أن يتعرّف من البلاد الأجنبية ما لم يتعرف إلاّ القليل من الموسيقيين في زمانه. وكان له في تلك الأسفار نفع كبير، فقد ظهر للجمهور وعرف أمامه من ناحية، وتعرّف من ناحية أخرى موسيقى عصره والأذواق التي كانت سائدة في عواصم أوروبا. وكان لهذا كلّ أثر كبير في تكوينه وإنهاء قدرته على التأليف إنشاءً سريعاً حتّى أنّ هذه السرعة جلبت عليه متاعب لم تكن في الحسبان. ذلك أنّ الناس ارتابوا في أمره لصغر سنه. سافر بصحبة أبيه للمرّة الثانية في خريف 1767 إلى فيينا حيث ألّف أوّل أوبراته الإيطالية *La finta semplice*.



مشهد من مدينة سالسبورغ رسمه فليپ
هوتكنيس روبرس في 1842

كان أبوموتسارت، كما قلنا، يعمل عند سيغسموند كريستوف فون شراتنباخ، أسقف سالسبورغ. وقد ساهم هذا الأسقف كثيراً في التكوين الموسيقي لموتسارت الصبي، بتمكنه عائلة موتسارت كلّها من القيام بعدة أسفار طويلة. كانت الرحلة الأولى في بدايّة 1762،



كونستانسه فير، زوجة موتسارت. صورة لها
على الحجر طبقا لرسم جوزيف لانغه من عام 1789

مستقبل عمله. فقد رأى من الأفضل أن يعمل عمل الفنان الحر، فيستقل بنفسه، ويعيش من دروس البيانو ومن العزف في جوقات الكونسرتو، وطباعة نوتة بعض المؤلفات الموسيقية المختارة وإصدارها. ولم تكن هذه التصورات لترضي أباه، كما سيأتي، فخاصمه خصاما شديدا عندما كان فولفغانغ في مانهيم، وكادت القطيعة تحصل بينهما. ثم انتقل فولفغانغ إلى باريس، فلم يلبث أن وصل إليه خبر موت أمه المفاجئ.

اهتم المؤرخون فيما بعد بكتّاب السيراهاتما كبيرا بالخلاف الذي كان بين موتسارت وأبيه في تلك الفترة، وسببه أن الشاب لم يكن مجتهدا في البحث عن وظيفة جديدة، وأنه أحب ابنة أحد المستخدمين في مسرح مانهيم تدعى ألويسيا - عندما تعرّفت بموتسارت - أن تسافر معه إلى إيطاليا لتستكمل خبرتها الموسيقية، فاغتاز ليوبولد موتسارت وكتب إلى ابنه يشنّ عليه أن يفكر في الطواف في إيطاليا بصحبة فتاة لم تتمكن من الغناء بعد، بينما كان من حقه أن يفكر في مستقبله ويصرف وقته فيما ينفع. صدر مؤخرا عن بعض الخبراء بعلم النفس دراسة تقول بأن هذا

وأراد موتسارت أن يكون عرضها الأول في فينا، لكن بعض الموسيقيين نجحوا في منع العرض للسبب المذكور. وسيظلّ موتسارت سنتين عديدة يقاسي من أن الناس ينكرون أن صبيّا في سنّه يأتي بما يأتي به من الإبداع الموسيقي. أما وهو طفل عازف فقد أعجب ببنوّه، وأما وهو صبي مؤلف فقد أنكر عليه ذلك.

وكانت رحلات موتسارت إلى إيطاليا من بعد أكثر توفيقا، لأن أسلوبه ازداد نضجا. سافر حتّى نابولي في رحلته الإيطالية الأولى التي كانت عام 1770. ثم سافر إلى إيطاليا مرّتين أخريين بعد أن كُلف بكتابة أوبرات تُعرض في ميلانو. وطرا جديدا في ظروف حياة موتسارت بعد أن فرغ من أخسر تلك الأوبرات في عام 1773. فقد مات أسقف سالسبورغ وخلفه الكونت هيرينيموس كولوريديو، فساس الحياة في القصر سياسة صارمة ومنع عائلة موتسارت من كثرة الأسفار. وألف فولفغانغ في تلك المدّة قسا هاما من إنتاجه الفكري: كونسرتوهات كثيرة، وسمفونيات، بادئا ببعض كونسرتوهات الكيان والسمفونيات التي تُعدّ من المؤلفات الأساسية في موسيقى الكونسرتو العصرية. ولم يسافر فولفغانغ موتسارت إلى الخارج من جديد إلّا في عام 1777، سافرا إلى باريس أول سفره لم يصبح به والده فيها.

لم يوفّق موتسارت في سفرته تلك التي لم يفرغ منها حتّى ألّت به وبهائلته نازلة كبرى. وكان الداعي إلى سفره باريس بحث موتسارت عن وظيفة جديدة خارج سالسبورغ، ودّ لو أنها كانت في باريس، ولو أنها عُرضت عليه في ميونيخ أوفي مانهيم لقبل بها أيضاً، لكن شيئا لم يُعرض عليه. فقد توقّف، وهو في طريقه إلى باريس في ميونيخ وفي مانهيم، وتبيّن له من جديد ارتباط الناس في أمره، لا يكاد بعضهم يصدّق أنّه، في سنّه المبكّرة تلك، قادر على الإنجاز بما يأتي من الأعمال الفذة. دخل في ميونيخ على أحد الأمراء يلتبس وظيفة عنده، وكان موتسارت زاره في رحلته الأولى وهو في السادسة، فلم يأخذ الأمر طلبة مأخذ الجدّ وعامله معاملة الناشئين. وفي باريس، لم يُكتب لموتسارت كبير نجاح ولم يجتفل الجمهور به هذه المرّة كما احتفل به عندما عزف بين يديه وهو صبي.

أخفق موتسارت إذن في هذه السفارة، ولم يجن منها من فائدة سوى ما انتهى إليه في أثنائها من تصوّرات بشأن

موتسارت، ونجح في إقناع موسيقار كبير بأن سالسبورغ هي المكان الوحيد في العالم الذي يمكنه أن يتوظف فيه. لكن الأسقف قيل، بالمقابل، الشرطين اللذين اشترطهما موتسارت عليه، وهذا ما غفل عنه كتاب السير حتى الآن.

جرت الأمور في الستين اللاحقين مجراها الرسوم: موتسارت يؤلف ما يُطلب منه في إطار وظيفته، لا يقلل من ذلك شيئا ولا يزيد. وما كادت الستات تنقضيان حتى سمح له بالسفر إلى ميونيخ لإعداد العرض الأول لمسرحيته الغنائية «أيدومينيو» وانضج وقتئذ أن اتفاقه مع الأسقف بشأن الوظيفة اتفاقاً غير ثابت الأساس، لن يستمر طويلا. فقد اضطر الأسقف إلى السفر إلى فينا في غياب موتسارت. فبعث إليه أن تحوّل إلى فينا في أقرب وقت، ففعل وجاء فينا بعد أن غاب عنها ما يقرب من ثمانية أعوام، ارتقى خلالها في مراتب الموسيقى درجات، وازداد نضجا ومهارة. واستغل موتسارت إقامته في فينا للتعريف بنفسه ونشر شهرته، وجعل يعرض فنّه للجُمهور كأنه لم يأت فينا إلا لهذا الغرض، مع أنه أتاها في خدمة الأسقف، فكان خليفاً بأن يصطنع بعض التواضع والقصد. والأرجح أن موتسارت انتهى وقتذاك في ربيع 1781 إلى أن قد حان له في فينا تحقيق ما فكر فيه سابقا من الاستقلال بنفسه والعمل الحرّ في مجال التأليف الموسيقي. فما كان منه إلا أن تخلى عن خدمة الأسقف بعد خصام بينهما استمر بضعة أسابيع.

ويغلب على الظن أن موتسارت واجه صعوبات غير قليلة في الأعوام الأولى من إقامته في فينا، إذ كان عليه أن يتعرّف أسلوبيا محليا في الموسيقى غريبا ويستوعب. وأظهر ما كان ذلك في مجال الأوبرا: فموتسارت كان حتى ذلك الوقت شغفا بالأوبرا البطولية أو

الخلاف بحمل أنخص علامات المواجهة التقليدية بين الآباء والأبناء. لكنّا نرى هذا التحليل ناقصا، إن لم يكن خاطئا. فموجدة ليوبولد على ابنه جاءت من أن الأب، كما كتب في إحدى الرسائل، تباهى في سالسبورغ بالنجاح الذي توقّعه لابنه في باريس، فلما اخفق الابن، ندم الأب أن سبقه لسانه، وأشفق على سمعته، وربّما خشي من أن يضعف مركزه في سالسبورغ أو من أن يفقد وظيفته أصلاً. وتقضي الدراسة المذكورة لتفسّر بنظرية تصارع الآباء والأبناء موقف ليوبولد من زوجة ابنه: فقد تزوّج فولفغانغ في 1782 كونستانسه، وهي أخت ألويسيا الصغرى، ولم يكن ليوبولد حافلا بهذا الزواج، ويبدو أنه ظلّ على موقفه الرافض لزوجته ابنه فيها بعد. لكنّ هذا الرفض لا يحتاج تفسيره، في رأينا، إلى نظرية الصراع بين الآباء والأبناء، ويمكن عزوه إلى الظروف المحرّجة جدا في حياة ليوبولد أثناء الفترة التي تزوّج ابنه فيها.

ومهما يكن من شيء، فقد عاد فولفغانغ موتسارت إلى سالسبورغ من سفرته تلك غير الموفقة في بداية 1779، وتوظف وظيفة جديدة في قصر هيروديموس كولوريدو، ارتقت به إلى مرتبة أعلى، إذ صار عازفا على الأرض وبذلك واحدا من قواد الجوقة. وكان ليوبولد نصح ابنه بالحاح بعد عودته بأن يتوظّف في قصر كولوريدو من جديد، فقبل بعد أن وضع شرطين: ألا يعود عازفا على الكمان في الجوقة كما في السابق. وأن يُمنَح إجازة بعد سنتين فيسافر إلى حيث شاء. وقد لبى له الشرطان كما يظهر. واعتبط ليوبولد بهذه النتيجة ورأى فيها حلا ممتازا لوضع ابنه. أما هذا فقد قبل الوظيفة لأنها كانت أقصى ما يمكن أن يحصل عليه من عمل في سالسبورغ.

وأما الأسقف كولوريدو فقد استفاد من عودة

ساحة المسحة والاستمرارات في مانيهم - صورة تعاليمه
ليوبولد انطون ريدل من عام 1770





صورة من مسرحية موتسارت «أوبرا الجبلية ذات الأحداث المشيرة» وكانت «أيدومينو» آخر ما ألف في هذا الأسلوب.

أحيى حفلات الكونسرتو منذ أشهر إقامته الأول، لكن أعماله الكبيرة، كونسرتوهات البيانو، جاءت ابتداء من عام 1784 مظهرة عبقريته في التأليف والعزف كليهما. وكان من قبل هذه الأعمال الكبيرة يجيى الحفلات في فينا بعزف ما سبق له تأليفه فيعيده، ثم ألف كونسرتوهات البيانو المشهورة وعرضها بنفسه على الجمهور.

«أوبرا سرا» كما يقال، أي الأوبرا الجبلية ذات الأحداث المشيرة. وكانت «أيدومينو» آخر ما ألف في هذا الأسلوب. لكن موتسارت نين أن جمهور فينا يميل أكثر إلى الأسلوب الفكاهي، فألف أوبرا «الاختطاف من السراي». ومن جهة أخرى، فقد احتاج موتسارت إلى ثلاث سنوات كاملات ليسيطر على نشاط الكونسرتو الفيناوي. وكان



صورة منسوبة لـ: روبرت برادشيد، صليب الأوبرا، موتسارت، جرس بغداد، مكتبة حيدرية الألمانية، برلين



ومن دواعي الاستغراب أنَّ موتسارت، بعد ثلاث سنوات، قد فقد على ما يبدو الاهتمام بكونسرتوهات البيانو. وحاول بعض كتاب السير تفسير ذلك بأنَّه انصرف إلى تأليف أوبرا «عرس فيغارو» التي كان عرضها الأول في أول مايو 1786. وتفسير آخر لانصراف موتسارت عن تأليف كونسرتوهات البيانو يقول بأنَّ الجمهور الفيناوي قد

الصورة اليسرى ص: 10
أوبرا، تاريخية أخذت لأوبرا
موتسارت «عرس فيغارو»
الكتبة المكتوبة الألمانية برلين

متعارضا. وعمد إلى اختلال التطابق لإبراز الفروق الاجتماعية والتنافر بين المجموعات التي شهدت الحفل. وكان البطل «دون جوفاني»، وهو من النبلاء، أقام هذا الحفل الذي شهدته فئات اجتماعية مختلفة، رفُعت الكلفة، وكان «دون جوفاني» يبتغي التسلل إلى الفتاة الرقيقة «سرلينا» ليقيمها ويغرّر بها. وترقص كل فئة من تلك الفئات الرقصة الخاصة بوضعها الاجتماعي، فتختلط الألحان ويحدث بينها تنافر. ويوحى هذا التنافر وذلك الاختلاط للمشاهد بأن «دون جوفاني» فاشل في مساعيه. فهذه القدرة على الرمز والتجريد الموسيقين لدى موتسارت لا يجوز أن تهمل عند دراسة أعماله المتأخرة.

بدأ موتسارت، وهو في الثلاثين، يصير إلى شيء من الاستقرار المادي مع الإصرار على الاحتفاظ بحريته المهنية، وودّ لو كان له دخل ثابت يعيش منه فيفرغ إلى تأليف الأعمال الكبرى. فحاول أن يحصل على وظيفة قائد الفرقة الموسيقية في قصر أحد الأمراء الأجانب، فيكون لموتسارت دخل ثابت مقابل ما يؤلّفه لتلك الفرقة بين وقت وآخر، ولن يكون مضطرا إلى مغادرة فينا فيظل حراً في مهته وأعماله. ولم تكن الوظائف من هذا النوع نادرة وقتذاك، لكنّ موتسارت لم يفعل فيها سعي إليه، فتوجّه إلى أحد أصدقائه، وهو التاجر ميخائيل بوشبيرغ، يلتمس منه مبلغا ماليا يكون بمثابة المنحة الدراسية. لكنّ طلب موتسارت ورد على بوشبيرغ في حالة أزمة سياسية وكساد اقتصادي خطير من جراء المعارك بين الأتراك والنمساويين حول بلغراد. وعرف موتسارت كيف يوطن نفسه على الوضع الجديد، فتحوّل من بيته الذي في وسط فينا إلى بيت هادئ ومتواضع في إحدى الضواحي، وألّف، في وقت وجيز، عددا لا بأس به من التأليف الموسيقية الفعّلة، ومن بينها ثلاث سيمفونيات كبرى. والملاحظ أنّ بوشبيرغ كان أول الأصدقاء الذين سألهم موتسارت، وهذا يفتد ما ذهب إليه بعض كتّاب السير من كثرة ديونه وتراكمها، مثل ما جاء في سيرة موتسارت التي كتبها فولفغانغ هلدسهايمر ونشرت في 1977.

والصحيح أن موتسارت كان يقتصر من أصدقائه مبالغ معقولة، تكفي لسد حاجاته، ولم تكن ديونه كثيرة عندما توفي، كما زعم وقتنا طويلا. فالدراسة والبحث كشفا عن أن موتسارت كان يسدد دائما ما يقتضيه، وإن عرض له

بدأ يرغب عنها، فتركها موتسارت. ويحتج أصحاب هذا الرأي، أكثر ما يحتجون، بانعدام شبه كامل للوثائق التي قد تنبئ بتأليف موتسارت لكونسرتوهات البيانو فينا في ذلك الوقت. لكنّ انعدام هذه الوثائق له تفسير آخر: ذلك أنّ جلّها هو الرسائل التي كان موتسارت يبعث بها إلى أبيه، ومنها أخذ معظم ما نعلمه من أمر كونسرتوهات فينا. وليس لدينا منها إلا رسالة واحدة من بعد صيف العام 1784، تاريخ زواج أخت موتسارت وتحولها عن سالسبورغ. لكنّ هذا لا يستتبع منه بالضرورة أنّ موتسارت قد انقطع عن مراسلة أبيه بعد ذلك الوقت. فإننا نعلم أنّ أبا موتسارت كان يطلع على رسائل ابنه ثم يبعث بها إلى ابنته. فالأرجح أنّ المراسلة لم تنقطع بين الرجلين وأنّ الرسائل التي كتبت بعد زفاف البنت قد ضاعت أو تلفت لسبب ما. لكنّ هذا لا يؤخذ منه أنّ كونسرتوهات موتسارت في فينا انعدمت أو قلت.

أمّا انصراف موتسارت إلى تأليف الأوبرا، فلا يمكن أن يؤتى به دليلا على ما يزعم من إعراض هذا الفنان عن الكونسرتوهات في تلك الفترة. والحق أنّ موتسارت قد صرف اهتمامه وقتذاك فجأة إلى أصناف عدّة من أصناف موسيقى الحجرة، وخاصة إلى الألحان الحامية الوترية، وإلى ثلاثيات البيانو ورباعياته (يعني الألحان تُعزف بيانو واثنين وترتين، أو بيانو وثلاث آلات وترية). وفي التأليف الرباعية الوترية التي نشرها في 1785 وأهداها إلى يوزيف هايدن، توصّل موتسارت إلى ابتكارات هامة، فقد جعل لكل آلة أداء مستقلا، وسوّى بين الآلات من حيث الأهمية، ومنح التشيلو - على وجه خاص - وظيفة لم تكن له من قبل، إذ كان آلة مرافقة، فجعله للعزف المنفرد أيضا. كما كان موتسارت كثير التجريب والابتكار في كونسرتوهات البيانو، فظهر ذلك خاصّة فيما ألّفه من ثلاثيات ورباعيات مستخدما ابتكاراته في موسيقى الحجرة.

ويظهر من هذا كلّ شيء اشتغال موتسارت بفنه وانهماكه فيه، ترى مثل ذلك من أسلوب الأوبرات التي ألّفها. فخذ، مثلا، الفصل الأوّل من أوبرا «دون جوفاني» التي كان عرضها الأوّل في 1787 بمدينة براغ، ألّف موتسارت موسيقى الختام في هذا الفصل على نحو غير معهود جعل ثلاث جوقات في حجرة واحدة تعزف في آن عزفا

الآن قطعة قطعةً في الأسطوانات. وهكذا يرتقي موتسارت إلى مرتبة في مجال حياته الموسيقية أعلى وأعظم أثراً عن ذي قبل. فمن سنوات قليلات لم تكد شهرة موتسارت تتعلّق تأليفه الفيناوية، أي متأخر أوبراته وسمفونياته وسوناتات البيانو وكونسرتواته وبعض القطع من موسيقى الحجارة. أما ما تقدّم من أعماله في الأوامر الخمسة والعشرين التي قضاهها بـ«السبورغ» فكان قليل الشهرة أو عديمها، باستثناء بعض ما ألف في صباه وبعض السمفونيات ومقطوعاتٍ للرقص، ثم كونسرتوات الكيان خاصّة. إنّ الإقبال الواسع الذي نشهده على ما تقدّم من أعمال موتسارت نوحه من وجوه الاهتمام جديد هذا الموسيقار. ووجه ثانٍ هو المساعي الحالية إلى إحياء طرائق العزف كما كانت في وقت موتسارت. وثالث الدراسة والإصدار الجديدين لكامل أعمال موتسارت. ومن المنطقي أن تنتهي هذه الأعمال إلى كتابة سيرة موتسارت كتابةً جديدة شاملة، لولا أنّ الأبحاث العصرية في شأنه تنوعت في العقود الأخيرة وتشبّتت شديد التنوع والتشعب، ولولا أنّ المتخصصين في شتى جوانب حياته أصحّوا جُذ كثيرين، فلا يمكنهم أن يتفقوا على سيرة له بعينها أو سيرة له في جلّ تفاصيلها، كما لا يمكن لخبراء الموسيقى أن يجمعوا على طريقة العزف الأصحّ لتأليفه. ونحن لا نعجب للمتحمّص والتدقيق في أمر موتسارت وما يستتبعان من اختلاف الباحثين فيه، وإنّما كلّ عجبنا من أولئك الذين يستخفون بالحقائق ويلفّقون إلى سيرة موتسارت ما يحلو لهم من مزاعم. مثل هذا تكرار بيتر شافر في مسرحيته «أماديوس» ما سبق أن ذهب إليه غيره من أنّ «سالييري» دسّ السمّ لموتسارت، وهو رأي قد فنّده التحقيق من زمان. ولا يزيد هذا الزعم صحّة أنّ «ميلوس فورمان» أخرج من المسرحية المذكورة فيلمه المشهور. وزعم مفند هو الآخر، ما جاء به الأميركي «ماري هول سرفاس» من مسرحيتها الجديدة «الطفل المعجزة» من أنّ أبا موتسارت، ليوبولد، قد عنف على ولده بأساليبه التربوية القاسية. ولعلّ ما يحدث في شأن سيرة موتسارت وتقويم أعماله من خلط بين الحقائق التاريخية والمزاعم والأوهام مُسايّر لسنّة طبعية ملزمة. يبقى أنّه من العجيب أن تتجمّع الحقيقة والخيال كلاهما فيها نشهد الآن من اتّساع مدّش لشهرة موتسارت.

بعض العوارض أحياناً: من ذلك، مثلاً، أنّه حُرّم في بداية 1790 دخلاً هاماً لتعطّل عرض مسرحيته وكوزي فان توتي» بسبب الحداد على القيصر. ولم يتحمّن وضع موتسارت المالي إلا في عامه الأخير، فقد وعده بعض التجّار من أمستردام وبعض النبلاء المجريين بالمساعدة المالية، ثمّ إنّ كان قائماً بتأليف أوبريون اثنين في آن: أوبرا «النبي السحري» لمسرح صديقه عا نوبل شيكندر، وأوبرا «لا كلمينسه دي تيتو» المخصّصة لداد الأوبرا بمدينة براغ. وكان مقرّراً أن تُعرض الأوبرا في شهر سبتمبر عرضها الأوّل.

إضافة إلى هذا، فقد طلب إليه أحد النبلاء النمساويين أن يؤلّف له موسيقى لقسّاس يُقام في ربيع 1792 في الذكرى الأولى لوفاة زوجته. بيد أن موتسارت لم يتّهم القطعة لذلك القسّاس، توفي في 5 ديسمبر 1791 بعد مرض أسبوعين.

نشأت أساطير حول موت موتسارت. فزعم أنّه تطرّف من رسول ذلك النبيل النمساوي الذي أراد أن يظّل في الخفاء. وزعم أيضاً أن أنطونيوس سالييري، قائد جوقة القصر بغيّنا، قد دسّ السمّ لموتسارت. بل زعم أن زملاء له أعضاء في محفل الماسونيين في فينا هم الذين سمّموا. لكنّ هذه المزاعم كلّها واهية الأساس، فقد أثبتت اختبارات طبيّة حديثة أن موتسارت مات، فعلاً، من مرض حادّ. لكنّه لا يُعلّم إلى أيّ حد كان ذلك المرض زمنًا ومستراً. وليس بعيداً أن كان تأليف الأوبريون أرقّه موتسارت وهذب بقواه، فلم يعد جسمه قادراً على المقاومة. أضف إلى ذلك مساوئ طرق المعالجة آنذاك، وخاصة منها الفصد.

ترك موتسارت زوجته وأطفاله في عوز. وكان أوّل همّ الزوجة أن تتمّ تلك القطعة الموسيقية للقسّاس التي طلبها النبيل النمساوي ودفع لموتسارت تسبقة جزيلة. وكانت تلك أوّل خطوة للزوجة في النشاط الذي مكّنها من الاستفادة المادية من تأليف زوجها، خاصّة بعد أن ازدادت شهرته وشهرة أعماله. وهنا يبدأ تاريخ الأثر العظيم الذي تركه موتسارت والشهرة الواسعة لموسيقاه ونجاحها التجاري الباهر.

نشهد الآن - ماثي عام بعد وفاة موتسارت - اهتماما عاما بموسيقاه لم يسبق، فكلّ ما وصل إلينا من تأليفه قد سُجّل

كيف يُعزَف موتسارت؟



نيكولاس هارنيسكورت
ثناء تحريث للفرقة الموسيقية
فيينا

وليست هناك نزعة خلاصية، كما أنه ليست هناك سهولة أو سطحية على مثال فنون الروكو (حتى لو كان وراءها إلهام عميق). بدأ هانكورد بزيورخ بالإعداد لعزف سائر سيمفونيات موتسارت حسب تأويله الجديد، بعد أن كان فعل الشيء نفسه مع موتفريدي. وقد فقد مع بده عمله في هذا المجال مخرج المفضل جان - بيير روبنيل، فغادر زيورخ عائداً فيها يشبه اللجوء إلى مدينته القديمة فيينا. وظهر في أسابيع فيينا الاحتفالية في العام الماضي بمظهر مدهش من خلال رؤيته الجديدة للأوبريت الغنائية المصحوبة بعزف، والمساءة: «خطف من السراي». فقد حول ذلك العمل الخفيف موسيقياً ومضمونياً إلى أفق ساحر على وقع سنابك خيل الترك المغربين. أما الآن، فقد دخل في قدس أقداس موتسارت إذ عزف وأخرج أصعب وأعمق أوبرا لموتسارت «كوزي فان توتنه» تلك الشهيرة بصوتها وتعدد طبقاتها منذ أيام بوم وكارايان. ولم يأت عمله فيها بنفس الإدهاش والتجديد الذي ظهر في «الخطف» على أن إمكانياته التعبيرية يمكن أن تلقي المزيد من النصف في هذا المجال عندما يعزفها من جديد بإخراج أفضل في أمستردام على يد أوركسترا هانكورد المتصورة على أسلوبه المنعقد والقوي. فقد لوحظ أن فرقة فيينا قاوموا ويقاومون أسلوبه الذي لم يعتادوه. وقد اضطره ذلك من أجل تحريكهم للاندفاع في حركات عنيفة ومتتالية طوال الوقت أثناء قيادته لكي يستخرج منهم تجاوبا أكبر، ما أمكنه الحصول عليه إلا بذلك الأسلوب.

كريستوف مولر

حلت الذكرى المئوية الثانية لوفاة موتسارت عام 1991. وقد ازداد إلى الآن النقاش حول كيفية عزف موتسارت ليلعب ذروة جديدة. إذ بالنسبة لطرائق العزف والتأويل والتجديد في ذلك كله، ليست هناك قواعد ثابتة وأجبة الاتباع. وأكثر ما يمكن تأمله في هذا المجال إشارات من جانب الموسيقيين والعاززين الكبار. أما أسلوب الإخراج فيبقى في أيدي المخرجين تماماً، وكذا الغناء المصاحب بتعلق بالمغنين. كيف يُعزَف الموسيقى العبري؟ يبدو ذلك واضحاً بالنسبة للقاتنين على الموسيقى فيينا. فمنذ بوم وكارايان، استقر عزف موتسارت بحنان وبأسلوب ملائكي سهاوي في جماله ورقته بحيث لا يبقى هناك فروق بين السلميين الكبير والثانوي.

لكن ما لا ينبغي إنكاره أن موتسارت عميق بشكل خاص، وله طبقات متعددة. وهو أمر لم يسهه كارايان في حساباته على الإطلاق. أما بوم فقد بحث وتأمل وتوصل إلى طريقة وسطية لعزف موتسارت، تمتد الملامحة الكلاسيكية المدركة للعالم بطريقة تصالحية جميلة. ويملك الموسيقار نيكولاس هانكورت وجهة نظر مختلفة تماماً. فهو قد نشأ في فيينا، وبصر على التأصيل وإن لم يعد حريصاً على استحبال الآلات القديمة فقط في العزف. هانكورت يريد إعادة موتسارت إلى أرض المعاناة الإنسانية. وقد بدا ذلك في تسجيلاته الموسيقية التي عزف فيها سيمفونيات موتسارت مع أوركسترا أمستردام. فالصوت سريع وحاد ومتناسق ودرامي بشكل بارز.

«عرس فيغارو» تُعرض لأول مرة باللغة العربية

ريغيته غروس

العربية، لأنها لا تنقف عند حد أداء المعنى، وإنما تتجاوزها إلى الأداء الموسيقي، إذ يجب أن تكون العبارة العربية قابلة للحن الذي تحت به نظيرتها الإيطالية؛ كان تقبل مثلها المد وغيره من أصول النطق دون أن يقل على الأذن العربية. وتزداد الترجمة صعوبة وتعقيداً لأن المترجم لا يجوز له التصرف إذ الاعتبارات الموسيقية تجعله مقيداً بالنص كلمة كلمة، بل مقطعاً مقطعاً، خاصة إذا علمنا أن موتسارت ومؤلف نصوص أوبراته، لورنسودا بونه كانا يتسقا أحدهما أوقاً تنسيق وأمته، فتأتي الكلمة مطابقة للحن؛ فكأنها جزء منه. وعلى هذا النحو نحن موتسارت مسرحياته الغنائية: كان اللحن عنده

يخرج من نبرات الكلمات والجمل، فكان الاتحاد بينهما كأنه اتحاد النغمة بالنبرات. ونرى من هذا درجة الصعوبة التي تترتب على المترجم إلى اللغات الأخرى، وبخاصة إلى العربية التي يختلف تركيبها وأصواتها عنها في اللغة الإيطالية. لكن الدكتور علي صادق وثق في ترجمته، وهو الذي لم يدرس الموسيقى في المعاهد وأظهر في هذه الترجمات قدراً كبيراً من الدراية والحن الفني.



صورة حصرية لفيغارو وصورة مأونة من رسم يوهان تيبوديوك موكسل نشرت عام 1814 في جريدة المسرح سبويك

وبدءاً ننبه القارئ إلى الفروق في التسميات، فها جاء في الصحافة المصرية من «زواج فيغارو» وما كتب من قبل في المصادر من «عرس فيغارو»، وغير ذلك، إننا ترجحات مختلفة في اللفظ لعنوان أوبرا موتسارت المشهورة.

كان أول عرض لأوبرا «عرس فيغارو» بمدينة فينا. وبعد مائتي عام وخمسة أعوام تعرض دار الأوبرا المصرية هذا العمل الفني الشهير بعد أن قصته قميصاً عربياً. ولئن اشتهرت هذه الأوبرا وغيرها من الأوبرات القوية شهرة واسعة في أنحاء كثيرة من العالم، فإن الجمهور العربي ظل بعيداً عنها، ولم يتذوقها إلا عدد يسير من العرب، يهون هذا الفن. وعلى هذا تكون ترجمة «عرس فيغارو» إلى اللغة العربية خطوة أساسية في تقريب الأوبرات إلى الجمهور العربي. فلا غرو أن جمهوراً لا يعرف الإيطالية يكون عاجزاً، أو شبه عاجز، عن متابعة الحوار الذي هو بالإيطالية في الأصل، ويسام رغم حبه للموسيقى إذا طال هذا الحوار المنغم. والحوار المنغم، كما يأتي في الأوبرا، مزيج من الكلام والغناء، وهو ضروري لتتبع الأحداث والفهم، يتخلل المسرحية الغنائية فاصلاً بين أقسامها الملحنة، ويتأخذ منها وقتاً طويلاً، خاصة من الأوبرات الطويلة مثل «عرس فيغارو» التي تستغرق نحو أربع ساعات.

أما المترجم، فهو الدكتور علي صادق، طيب متخصص في التفسير وعالم لحن الأوبرا منذ أولى سنّ دراسته بالقاهرة ثم بلندن. وقد أزعج على ترجمة نصوص بعض الأوبرات، ولا سيما أوبرات موتسارت المتأخرة، رغبة منه في تقريب هذا الفن إلى الجمهور العربي.

وفعلًا، فقد تمكن الدكتور علي صادق في الأعوام السبعة الأخيرة من ترجمة أوبرات أربع لموتسارت إلى اللغة العربية، ثلاث منها، وهي كوزي فان توتي (أو: هكذا يفعل جيمس)، ودون جوفاني، وعرس فيغارو، مسجلات الآن على أسطوانات CD؛ أما الرابعة وهي «إيدومينو»، فلم تسجل على أسطوانة بعد. ولعلنا أن الدكتور علي صادق يشتغل الآن بترجمة «الناسي السحري»، وهي أوبرا لموتسارت أيضاً.

ولا تكاد نقدر على وصف كل ما في ترجمة نصوص الأوبرا من مشقة. وتكون هذه المشقة أشد إذا كانت الترجمة إلى

المودج من تعريب الدكتور
علي صادق لأوبرا وعرس
فيغارو

والموسيقى جميعاً. لكن هذا الفنان يرى أنّ ترجمة «عرس فيغارو» إلى العربية ليست بديلاً للأصل الإيطالي وإنما شكل من الأشكال المتصلة به .

أمّا أوبرا «عرس فيغارو» ، في حدّ ذاتها ، فقد اقتبسها موتسارت من أوبرا «حلاق إشبيلية» التي ألفها يومرشي . وكان هذا نشأ في عائلة ساعاتي من باريس ودرس بنات الملك الموسيقى زمناً ، وكان يؤلف المسرحيات الفكاهية . ومن أهم ما تميّز به يومرشي معرفته بحاجات الشعب وألامه ، ثم معرفته بما كان سائداً في القصر من عيب وبذخ وجشون . فلا غربة ، إذن ، أن تُعرض مؤلفاته المسرحية للمقابلة بين القصر والشعب مقابلة ناعمة تارة واضحة وتارة مستترة . ونلمسها حتى في مسرحية «عرس فيغارو» رغم ما عمد إليه موتسارت من تغيير في الأسماء وتخفيف في حدة المواقف . ومن يشهد هذه الأوبرا يتبين الجانب المداعب في الموسيقى كما يتبين بوضوح جانبها الثوري المأخوذ عن يومرشي .

وتدور أحداث هذه الأوبرا بالقرب من مدينة إشبيلية في قصر الكونت المافيا حيث بدأ الإعداد لعرس فيغارو ، خدام القصر ، بوزانته ، وصيفة الكونتيسة . وكان الكونت يشتهي سوزانته من زمان ويرادها عن نفسها ، فعدم فيغارو إلى حيلة وأحرج الكونت ، إذ قام أمام المحصور وزعم أنّ الكونت تخلى عن الدخول على سوزانته وجذّله

يقول رموف زيدان الذي لعب دور فيغارو : «جاء النصّ العربي المترجم في غاية الرومنة ولاملاها للغناء كثيرا ، وليس فيه من الكلمات ما يكون قبيحا أو سخيحا عند المذة . ويشترك باقي المغنّين والمغنّيات رموف زيدان رايه ، مع أنّ بعضهم قد رأى نفسه في هذه المسرحية مضطرا أحيانا إلى اتخاذ موقفين : أمّا أن يؤذي اللحن بأسمان ، فلا تفهم الكلمة ، أو أنّه ينطق الكلمة بوضوح ، فيختل اللحن الأصلي . واختارت نيفين علوية التي أدت دور سوزانته أن تكون مع وضوح الكلمة دائما ، وقالت : «قد يحدث تنافر بين الكلمة واللحن ، ونحن ، منذ بدائي في غناء الأوبرا بالعربية ، تقدّم الكلمة ونعطي لفهمها الأوليّة ، مع أنّي أخشى ألا يكون موتسارت سعيدا جدا لهذا الحل » . وتقول الفنانة بيلا عريان ، صاحبة دور الكونتيسة : «إنّما الغناء فنّ يساهم فيه القلب والعقل والحواس ، فإذا أصبح بعض الكلمات غير مفهومة ، ضاع كثير من قيمة الأداء الجمالية » . وتذكر رموف زيدان أيامه في لندن حيث درس الموسيقى وكان يختلف إلى عروض الأوبرات المترجمة إلى الإنكليزية ، يقول : «إنّه لشعور عظيم أنّ تشاهد المسرحية الغنائية وتفهمها كما يشاهدها الإيطاليون ويفهمونها . وما من شكّ أنّ الفنان يواجه صعوبة جدّة إذا عمد إلى التعبير ووصف المشاعر بلغة لا يفهمها الجمهور ، فالأوبرا ، كما يقول رموف زيدان ، «مسرحية غنائية أي غنائية تتخللها الموسيقى ، والمتعة كلّ المتعة ، أن تشدّوق المسرحية



ميراث علوية وروبرت غروس
وربما يوسيف في مشهد
من عريس فيخاروف

رأى الكونت زوجته حتى اعترف بذنبه وطلب منها العفو.
فألهامة سعيدة على كل حال.

هذا، وتناول النقاد بإسهاب إخراج الأوبرا القاهرة
لمعرس فيخاروف. وكانوا متباينين في الرأي والتقييم. وذكر
من نقاسم الضحك: الأزباء، والديكور، والإضاءة،
والكورس، والرقص. بينما مدح الممثلون والمغنيات مدحا
كثيرا، ولا سيما صاحب دور فيخاروف وصاحبة دور سوزانه
اللدان تفوقا في الفناء والتشيل جيما.

يمكن إذن، ترجمة الأوبرا إلى العربية وعرضها عرضا
حسنا، كما ترى. لكن، هل لهذه الأوبرا المترجمة مكان في
حياة العرب الثقافية؟ يقول السيد طارق علي حسن،
رئيس المركز الثقافي القومي وهاو من كبار هواة الأوبرا،
«أرى شرطا لأن يكون للأوبرا مكان في مصر أن تكون
هذه الأوبرا متصلة بالواقع المعاصر». وهذه خاصية تتوفر
في كثير من الأوبرات الكبرى التي تعالج مشاكل إنسانية
دائمة. وإخراج هذه الأوبرات بالعربية يساعد، بدون
شك، على نقل ما فيها من قيم إنسانية. لكن السيد
طارق علي حسن لا ينشط لنشر الأوبرا إذا كانت مقصورة
على الترفيه عن فئة قليلة في المجتمع، فهذا نوع من
العرض فات وقته، كما يقول «نحن لسنا في حاجة إلى
استيراد». أما الأوبرا في شكلها الشامل التي تتحد فيها
الفنون الإنسانية وفسرغوب فيها في مصر، بل إن مصر
بات لها في هذا الفن ماضى وتقاليد. ●

موقفه النبيل. وكان من حق السادة وتشد أن يتفردوا
بالعروس في قصورهم طول ليلة. لكن الكونت، رغم
إجراج فيخاروف إياه، لم يكف عن التعرض لسوزانه؛ وهكذا
تمضي الأحداث في الصراع بين الرجلين: فيخاروف الذي
رمزه به إلى الشعب المطالب بحقوقه، والكونت وافع راية
النبله الحامين عن امتيازاتهم. ويأتي إلى جانب هذا
الخطأ الرئيسي في مجرى الأحداث أدوار «جانبية» كما يُحمد
إليها في المسرحيات الفكاهية للتشويق والتسلية. فهناك،
مثلا، مرشليسا، موظفة القصر، وهي امرأة جاويزت
شبابها، تريد فيخاروف وتريد أن تمنع زواجه بسوزانه.

وكانت مرشليسا حملت فيخاروف على أن يعدها الزواج منها،
بعد أن أقرضته مالا وكان في ضيق، فقامت الآن تطالبه
بالوفاء بعهد، وزفعت أمرها إلى المحكمة التي ترأسها
الكونت. وفي الجلسة، يشرع فيخاروف في كشف مصادر
ضيقه والدوافع التي دفعت به إلى اقتراض ما اقترض من
مال، فتبين للحضور أنه ابن ضائع لمرشليسا. وتكاد
المشاكل تنحل، لكن الكونتية تعزم على الانتقام من
زوجها بعدما علمت خيانتها إياها، وتدبر مع سوزانه
مكيدة. وكان فيخاروف يريد أن يرسل إلى الكونت، عوض
سوزانه التي واعدتها في حديقة القصر، الحليج خيروين
في ثياب جارية. لكن الكونتية تغير هذه الخطة وتذهب
هي إلى موعد الغرام الذي ضربه زوجها لسوزانه. وما أن



الجوقة ومرتبها في الحياة الثقافية الألمانية

استراكتات لتمويل بعض نشاطاتهم ولكافة قائد الجوقة، ويتخبون هيئة إدارية تمثلهم وتتخذ قراراتهم. ويمل الألمان إلى تأسيس الجمعيات معروف، حتى إن مثلاً يقول: «إذا اجتمع ثلاثة ألمان كانوا جمعية». ويقدر عدد الجوقات في ألمانيا بنحو ثلاثين ألفاً.

ونذكر على سبيل المثال جوقة من مدينة فرانكفورت تدعى «فرانكفوتر كانتوراي» وتتضمّن مائة من المغنّين والمغنّيات. تجتمع هذه الجوقة مرّة في الأسبوع مساء لمدة ساعتين للغناء الجماعي، وللتدريب خاصّة، فيدرس أفراد الجوقة حفلة الكونسرتو المقبلة ويحفظون أجزاءها ويتدربون على النوتة والنغمات تدريبات فردية وجماعية. ويعمل أفراد هذه الجوقة في مجالات لا علاقة لها بالموسيقى، فمنهم المعلمون والتلاميذ وربّات البيوت والمهندسون والقضاة، ناس من كلّ الطبقات، إذ لا يُشترط في عضو جوقة «فرانكفوتر

تسوفر للألمان إمكانات كثيرة للتسلية وإمضاء أوقات الفراغ؛ فمنهم من يكتب بالبقاء في بيته يطالع أوتيتع برامج التلفزيون، ومنهم من يزور المسارح وقاعات السينما ودور الكونسرتو والمراكز الثقافية، ومنهم أيضاً - وهم ثلث السكّان - من يمارسون نشاطاً رياضياً، ثم آخرون ينشغلون بعد أعمالهم بهواية من الهوايات الكثيرة، يفعلون ذلك عادة مع غيرهم من الذين يساطروهم ميلهم. وهكذا تتكوّن الجمعيات والنوادي التي هي ظاهرة بارزة جداً في الحياة الثقافية الألمانية.

ومن أكثر الهوايات انتشاراً في هذه البلاد هواية الموسيقى والغناء، حتّى إنّ مليونين ونصف مليون من الألمان - رجالاً ونساء - قد انخرطوا في الجوقات. فإذا لم تكن الجوقة تابعة لإحدى الكنائس، كان تكون يرثّل فيها أثناء القداس، فالجوقة عندئذ ناد أو جمعية: أي أنّ أعضاءها يستدون

القرون الماضية، وعرض قطع منها على جمهور الهواء. ثم تأسست بعد هذه الجوقة جوقات أخرى كثيرة في كامل أنحاء ألمانيا، فانتبه لأهميتها مشاهير الموسيقيين، أمثال يوزيف وميخائيل هايدن وفرانس شوبرت وفيلكس مندلسون - بارتولدي، وشرعوا يؤلفون الموسيقى الخاصة بالجوقات - وتسمى هنا موسيقى الكورس - مستخدمين الوسائل المعاصرة وقتذاك. وكان الموسيقيون الذين ذكرنا من أوائل الخاضعين لهذا الميدان، فتفوقوا فيه كل التفوق مع أنهم استمدوا المواضيع والأفكار الأساسية من أعلام السلف وخاصة من المؤلفين الكبارين باخ وهيندل. وليس من باب الصدفة أن تأسست الجوقات الأولى في الوقت الذي انتقلت فيه أفكار الثورة الفرنسية ومثلها إلى ألمانيا،

كانتوراي» أن يكون ذا انتماء اجتماعي محدد. والأعضاء هواة جميعا، يغنون في الجوقة حبا للغناء، لا سعيا إلى الكسب، وهكذا الحال في جميع الجوقات. وتقيم جوقة «فرانكفورت كانتوراي» عشا من حفلات الكونسرتو في العام أو أكثر، فهي من الجوقات النشطة جدا، مع أنها



جوقة «لابل لفسفانيا» في حفلة كبرى (1983)



جوقة للأطفال من شتوتغارت ذات أربعين عضو (1979)

وقد أصبحت البرجوازية أكثر وعيا لمركزها إزاء الكنيسة وطبقة النبلاء، فصارت الجوقات البرجوازية الأطر التي ظهر فيها التعبير عن ذلك الوعي الجديد. كما كانت تلك الجوقات لسان حال المطالبين بدولة ألمانية موحدة عندما اندلعت الحروب النابوليونية في بداية القرن التاسع عشر، فقد ألّف كبار الشعراء الألمان وقتئذ قصائد تطالب بالوحدة، تحولت إلى أناشيد تنقلها جوقات الرجال وفرق الرياضيين. علاوة على هذا، فقد كانت جوقات الرجال - كما أراد لها كبار المرئيين الاجتماعيين - جمعيات متعددة الأهداف، كانت تدرب الناس على الموسيقى وكانت لهم نوادي أيضا يتمزق فيها بعضهم ببعض ويتناقشون ويؤمنون أوقات فراغهم. ومازال جميع أنواع الجوقات

حديثة نسبيا، أسسها بعد الحرب كورت توماس الذي كان وقتذاك أهم مرّب ألماني في ميدان الجوقات. ظهرت الجوقات في ألمانيا قبل قرابة مائتي عام، وكانت أول جوقة تأسست جوقة «برلينر زينغ أكاديمي» - أكاديمية الغناء البرلينية - التي جعلت غرضها دراسة ما يعرف هنا بموسيقى «الكورس» وبخاصة نوع هذه الموسيقى من



جوقة النساء الألمانية في ذكرى تأسيسها المئة والخمسة والعشرين (1987)

لغناء تؤدّيه عدّة جووقات في وقت واحد، فيكون الأداء أحسن ما يكون عندما تأخذ الجوقات أماكنها في قاعة كبرى بعيداً بعضها عن بعض ثمّ تغني جماعياً. وتظهر مهارة المؤلف لموسيقى الكورس في استخدام الأصوات على نحو يعطي غناء مطرباً ذا تنوع وجويّة. وتكون وظيفة قائد الجوقة في دراسة القطعة وشرحها للأفراد الجوقة شرحاً مفصّلاً وتدريبهم عليها، ثمّ قيادتهم - في غالب الأحيان - أثناء الأداء.

ويُدفع الهواة إلى الالتحاق بالجوقات ودافع شتّى كحبّ الموسيقى وممارستها عملياً، وفرص التعرف بغيرهم من أصحاب الميول المماثلة. ودافع آخر هام هو ما تشعر به النفس من غبطة واعتزاز عند الظهور للجمهور للمجهور على المنصّات التي هي في دور الكونسرتو مخصّصة عادة للمحترفين. وهذا خليق بأن يجعل الهواة يتحدّب ويضغّي بالوقت وبالمال في سبيل هوايته. فهو يخصص أمسية على الأقل من أمسيات الأسبوع للتدريب، وكثيراً ما يتحدّب أيضاً في آخر الأسبوع. ولا ينبغي له أن يغيب عن حصص التدريب الهامّة، وإن كان كثير الأشغال، ثمّ إنّه يشترى من ماله بدلة الكونسرتو الفاخرة ويتحمّل نفقات التنقلات ولوازم التدريب.

يوجد في ألمانيا هيئات عليا، يمكن للجوقات أن تكون أعضاء فيها على نحو اختياري. وهذه الهيئات العليا، هي الآن جمعيات ثان لموسيقى الكورس مجموعة بدورها في «المؤسسة التعاونية لجوقات الكورس الألمانية». ومن وظائف هذه الجمعيات: تمثيل مصالح أعضائها إزاء السلطات الإدارية وإزاء الصحافة، وتقديم شتّى أنواع الإرشاد القسانوسي للأعضاء، وتأميمهم. كما إنّ هذه الجمعيات توفر إمكانات التدريب والتخصّص لقادة الفرق وللمدبري الهيئات الإدارية كما تنظم الحفلات الغنائية في مجالات عديدة.

وكما ذكرنا، فإنّ التدريب يأخذ القسط الأكبر من الوقت الذي يخصصه أفراد الفرقة لهوايتهم، وما أحسب الجمهور الذي يشاهد ساعة أو ساعتين من العرض الغنائي المتغنّ الأ مقلّلاً في تقدير الأيام بل الأسابيع من التدريب الشاق الذي يسبق ذلك العرض! والتدريب يصهر الأفراد في المجموعة ويبيّن الجوقة على حسب كفاءات أعضائها ويحدّد مستواها. فمن الجوقات ماهوتواضع، لا يخرج

موجوداً في ألمانيا إلى الآن، من جوقات المثقفين والخاصّة إلى الجمعيات الغنائية الشعبية التي يكتفي أعضاؤها باللقاءات الدورية. والجوقات في كل مكان: في المدن الكبيرة والقرى الصغيرة، بل قد يوجد في القرية الصغيرة أكثر من جوقة. وألمانيا، بما فيها الجمهورية الألمانية الديمقراطية سابقاً بلد عريق في الغناء، يحفظ الناس فيه أنشيد كثيرة ويغنّونها في شتّى المناسبات والاحتفالات كعيد الميلاد والأعراس والمباريات الرياضية، أو عند ما يخرجون للتنزه الجماعية أو يجتمعون في مجالس الأنا. أما الجوقات ذات المستوى الراقي، فتحتفي الحفلات في دور الكونسرتو والكنائس أحياناً. وعادة ما يُنشئ المرتبون الموسيقيّون جوقات الأطفال وجوقات المدارس.

وتتصف موسيقى الكورس بصفات فنيّة خاصّة تميّزها من أنواع الموسيقى الأخرى كما هو شأن موسيقى الحجرة أو موسيقى السمفونية. ففي هذين النوعين مثلاً، يكون التعبير الفنيّ بالعزف على الآلات وحده. أمّا موسيقى الكورس، فالغناء هو سبيلها للتعبير، تغني المجموعة نصّاً أو ترتلته، فيفهم المستمعون معناه فيها مباشرة إذا كان الغناء أو الترتيل على حدّ من الوضوح كاف. لذا نجد الكورس وسيلة من وسائل الأداء في المسرح الغنائي، أي في الأوبرا. وسبب أنّ هذا النوع من الغناء يؤدّي على مستوى عال، فإنّ فرق الأوبرا ليست عادة مكوّنة من الهواة وإنّما من المحترفين الذين يتلقون تدريباً معيّناً قبل أن يمارسوا مهنتهم؛ فهم يعيشون من الغناء. ومن هذه الفرق مائة وخمسة وثلاثون في ألمانيا حالياً، بعد الوحدة مع الجمهورية الألمانية الديمقراطية، ويتراوح عدد أفراد الفرقة بين عشرين وخمسين. ونذكر من هذه الفرق المحترفة سبعة تعمل في الإذاعة، وهي تدرس غالباً القطع المعقّدة من موسيقى الكورس وتسجّلها في الاستديوهات أو في دور الإنتاج الموسيقي العمومية. وتتضمّن موسيقى الكورس في العادة، أغاني معدّة لمجموعات المغنيات والمغنين. وبما أنّ الصوت عند الرجل والمرأة كليهما قسان: عال وواطئ، نحصل على أصوات أربعة في الجوقة: سبران (نسائي عال)، وألتو (نسائي واطئ)، وصاح (رجالي عال)، وجهر (رجالي واطئ). وغالباً ما تكون الجوقات مؤلّفة من هذه الأصوات الأربعة. لكنّا نعرف من الماضي والحاضر أمثلة لاستخدام أصوات أقلّ في الجوقة أو أكثر، وأمثلة



جوقة «فرانكفورت كاتودراي» في قاعة البث بإذاعة ولاية هيس

الدخل، وتنسّق أعضاها مع جوقات المحترفين الأخرى بفرانكفورت وتضع معها البرامج المشتركة لتفادي تكرار العروض أو المنافسة غير المجدية.

وفي الجملة، فإنّ الجسوقات ظاهرة بارزة من الظواهر الموسيقية في أوروبا وفي ألمانيا خاصة. ولا نعرف للجوقات في أي بلد العدد الذي لها في ألمانيا حيث نمت طيلة قرنين. ولولا هذه الجوقات الألمانية الكثيرة لانعدم نوع من أنواع الموسيقى، هو موسيقى الكورس كما ذكرنا، ولولاها أيضا لما ألفت أعمال موسيقية رائعة لموسيقين كبار مثل يوزيف هايدن وفيلكس مندلسون وبرامس وبروكنر، وكذلك لمؤلفين كثيرين من هذا القرن.

●

عن مجال الأناشيد الشعبية. ومنها الجوقات ذات المستوى العالي التي تغني القطع المعقدة دون متابعة بالآلات، والسفونيات من كل العصور. وهذه الجوقات الممتازة ذات الأفراد المتدربين أجود التدريب تحمل - هنا في ألمانيا - أسماء مختلفة على حسب تركيبها وعدد أفرادها.

ومن هذه الجسوقات الممتازة جوقة «فرانكفورت كاتودراي» التي ذكرنا في بداية المقال. فهذه الجوقة تعرض المؤلفات الموسيقية الشهيرة والأقل شهرة. وتحتاج في حفلاتها إلى المغنين الذين يغنون فردياً وجماعياً، كما تحتاج إلى أوركسترا. وتتألف هذه الجوقة بالذات من المحترفين، فهي تحرص على عرض البرامج الممتعة لجلب الجمهور وضمان

رولف ليبرمان المؤلف الموسيقي ومدير الأوبرا

أجاب: «يمكن إثارة اهتمامه. وهذا يطول، لكنه ممكن..»
وقبول عمل ليبرمان بالتحفظ في البداية، بل بالرفض
والإعراض أحيانا وكان الجمهور قليلا. لكن ليبرمان دأب



احصل المؤلف الموسيقي ومدير الأوبرا السابق رولف
ليبرمان بعيد ميلاده الثمانين في سبتمبر 1990. وبهذه
المناسبة، عُرض لأول مرة في هامبورغ عمله الموسيقي
«تربة ميدة»، وكان العرض ناجحا جدًا. وفي هامبورغ،
عمل رولف ليبرمان قديما في دار الأوبرا الأهلية، كان
مديرها من 1959 إلى 1973. فارتقى بها «من الرتبة
التواضعة التي كانت فيها إلى دار للأوبرا مشهورة،
ومؤسسة للمسرح الغنائي العصري ذات مستوى عالمي»،
كما قال بعض النقاد. والحق أن دار الأوبرا الأهلية
بهامبورغ عاشت عصرها الذهبي زمن إدارة رولف ليبرمان
إياها، فقد عرض فيها ما يفوق العشرين من العروض
الأولى، منها أعمال لسترافينسكي، وهينسه، وكاغل،
وكليبه، ويندريكي. يقول ليبرمان «لقد كنت محظوظا إذ
ترك لي المدير السابق برنامجا كاملا من أوبرات بشيني،
وفاغنر، وشتراوس، فدفعني ذلك إلى أن أرفع المستوى
دون أن ينزعج الجمهور كثيرا».
وسألناه «هل يتيسر تهذيب جمهور الأوبرا وتربيته؟»

بعد عام مديراً لدار الأوبرا الأهلية بهامبورغ. ثم انتقل إلى باريس حيث تولى إدارة «الأوبرا» و«الأوبرا كوميك» من 1973 إلى 1980.

ونذكر من أهم إنجازاته في تلك الفترة العرض الأول لمسرحية «لولو» للموسيقى في صيغتها الكاملة، وهي من تأليف ألبرت بيرغ. كما اشترك ليبرمان مع جوزيف لوساي في إنتاج فيلم أول من جملة أربعة من أفلام المسرحيات الغنائية، فعمل هكذا على كسب جمهور جديد. وعاد ليبرمان في 1985 إلى دار الأوبرا بهامبورغ لحل المشاكل التي واجهتها، وظل يديرها إلى عام 1988.

يرى عن ليبرمان أنه قال مرة «الفن ليس عطية تفضل بها الحكومة وإنما حق من حقوق الشعب». وكان غرضه تقريب فن الأوبرا إلى عامة الناس، حتى لا يبقى هذا الفن محتكراً من حفنة من الخاصة، ينتمون إلى أروستقراطية الماضي. ويرى ليبرمان أن الأوبرا قد بلغت الآن مستوى المسرح. فهي إذن مسرح، فإذا تناولت النقد الاجتماعي، فهي ثمّ الشباب وغير الشباب وتعنيهم. واجتهد ليبرمان كثيراً وساهم مساهمة كبيرة في تقريب أبطال الأوبرا وأشخاصها من الواقع وجعل لهم سلوكاً قريباً من سلوك عامة الناس. يقول ولقد ولي الوقت إذ كان مغني الأوبرا يضع يده على صدره ويصيح: أحبك أنت!». ويرى ليبرمان أن أهم عمل أنجزه كان العرض الأول للمسرحية الغنائية «المسرح الأهلي» التي ألفها ماوريتسيو كاخل.

في جلب اهتمام الجمهور وتحريك رغبته في الاطلاع حتى صارت المقاعد محجزة بنسبة تسعين في المائة وأكثر أثناء الحفلات. والملفت أن ليبرمان لم يكن يقدم أعماله الخاصة على أعمال غيره من المؤلفين، مع أن له أوبرات ممتازة مثل «مدرسة النساء» و«ليونورة».

درس رولف ليبرمان الموسيقى في شبابه؛ وأبوه عام من زوريخ ابن أخي الرسام الشهير ماكس ليبرمان. ودرس رولف الحقوق بعد أن أنهى دراسته بالمعهد العالي للموسيقى بمدينة برن السويسرية. واستلم في عام 1957 إدارة قسم الموسيقى التابع لإذاعة شمال ألمانيا وعين



بوليز وفرقة «إنتركونتمبورين» في مهرجان «رومباد» الموسيقي

راحة النفس وصحة الجسد
فهما تؤذيان جميعا
إلى الكمال في الحياة المهنية

وأنا أزمع لك أن اللذة
كل شيء في الحياة السعيدة
وغاية السعي ما هي إلا

أبيقورس (314-270 ق. م.) من قصيدة كتبها إلى تلميذه نيكوس

الواسعة في تلك المنطقة من جنوب غرب ألمانيا المعروفة بفنّ الطبخ الرّاقى . هكذا كانت تلك التجربة الغربية ، وعلى هذا النحو حُضرت متجذّدة عاما بعد عام ، واشتهرت عند الموسيقيين ، وبخاصّة عند أولئك المحبّين للذّقة ، أتباع أبيقورس ، كما قلنا . وبدأت طليعة الموسيقيين تنهّم بحفلات ذلك الفندق السنوية وتقصّد إليه للتمتّع والإمتاع واتّسمت الحفلات بطابع التجديد المعتدل ، أو ، بتعبير أدقّ ، بربطها بين مالوف الموسيقى وغير مالوفها . فيجمع المهرجان الواحد بين شومان وديبوسي ، أو بين شونبيرغ وبوليز . ونشير إلى أنّ المهرجانات المذكورة عرضت عدّة عروض أولى للمؤلّف الموسيقي الشاب فولفغانغ ريم ، وكان جميعها نمتعا ناجحا .

وكان صاحب الفندق طلب مرّة إلى بيار بوليز قبل عدّة سنين أن يمي ، متى ماشاء ، مع فرقته إنتركونتمبورين حفلة في «مهرجان رومباد» الموسيقي . فأجابته بوليز بفظاظة : «لا ، لن أفعل» . فكاد صاحب الفندق يجم ، ثمّ ساله متلفظا «ولم ؟؟» . فما كان من بوليز إلا أن أجابه هذه الإجابة المدهشة : «أنا حفلة واحدة فلا ، وأما الحفلات الخمس فنعلم!» .

يقول بيار بوليز : حفلة كونسترتو واحدة لا تترك في الأذهان انطباعا ثابتا ولا صورة واضحة عن فرقة موسيقي ولا عن طابع موسيقي يتسم به عصر من دون غيره . وما أرى من المجدي إلا حفلات كونسترتو تعرض عن الأربعماء إلى الأحاد فيتعرّف الحضور الفرقة العازفة تعرّفا جيّدا

أجرى أحد أصحاب الفنادق من مدينة بادنفايلر الألمانية تجربة طريفة وناجحة على مايلدو : فقد وجد صيغة للجمع بين ما لذّ وطاب من تأليف الموسيقيين وطبخ الطباخين ، بعد أن تبيّن له أن كثيرا من الموسيقيين هم في الحقيقة من أتباع أبيقورس ، ذلك الفيلسوف القديم الذي زعم أنّ قمة السعادة تكمن في اللذة العقلية والجسدية جميعا .

يملك هذا الرجل فندقا قديما فخما هوكلتي «رومباد» ذو البهو المضمّن الشكل المحيط بثلاثة طوابق . وكان جدّه من قبل يمي ، وهو الحظي وآخر أمسيات موسيقية في بهو الفندق قبل أن يجرى إليها احتفائهم الموسيقيين ، من عزّافين منفردين وفرق رقصية . وواصل الحفيد هذه العادة ، بل هو حسّنها وطوّرها ، فتشعّت معارفه الموسيقية واتّصلت علاقته بأعلام الموسيقى . فهو الآن من أكثر الناس معرفة بالمؤلّفين المعاصرين والعازفين لمؤلّفاتهم المقيمين بين موسكولوس وأنجلز . مع أنّه ، كما يقول بتواضع ، لا يقرأ النوتة قطّ . وكذا أنّ من جرّؤ على المساهمة في تجربة صاحب الفندق الموسيقي كونتارسكي وفرقته ، وهم ثلاثة : هو وعازف الكيان ساشكو غاوريلوف وعازف التشيلو كلاوس شتورك . فقد أضحى هذا الثلاثي حفلات كونسترتو ثلاثا تناولت الموسيقى المعاصرة متدرّجة من حديثها إلى أحدثها ، عزفوا من موسيقى فرانك ، وديبوسي ، ورافيل ، وفوري ، وديسارك ، وسيان . وكان الثلاثة يتعمّنون بعد الحفلات بالأطعمة الشهية صيّدوا لهم كبير الطباخين ذو الشهرة

ويتعرفون جانباً من موسيقى القرن العشرين؛ حفلات حساً لا ينسأها أولئك الحضور سريعاً، فيكون لتنظيمها معنى. أما أن يوتى بحفلات خمس متتاليات لا تربط أدنى علاقة بعضها ببعض، فهذا من البعث وضاع الوقت لذل أن أسامه في هذا المهرجان، إلا بالحفلات الخمس. وأنا أريد التوضيح في الدرجة الأولى وتعريف جمهوري بالمعطيات الموسيقية الأساسية، ذلك أن القرون قد سلك بها في القرن العشرين مسالك متفرعات أحياناً، وأحياناً متقاطعات. فالتنوع كثير. وأنا لا أريد بيان نوع واحد. وأنا التنوع في جلته، لأن الحياة أكثر تعقيداً مما نعتقد عادة. والمسالك الممتدة من بين التي ذكرت مسالك لا تسير على التوازي، وما تلقني أحياناً إلا لتفرع وتتباعد. قلت إذن: خمس أصميات. فلنكن كل أصميه موضحة لمسلك من تلك المسالك التي ذكرت على سبيل المجاز. الأصميه الأولى توضح التأليف الموسيقي كما كان في بداية أمره، أي في أولى خلاياه إن صح التعبير: عندئذ كان التأليف مخصصاً لليانو ومعدلاً له إعداداً، لأن اليانو كان في البيوت حيث كان العزف أولاً قبل أن ينتقل إلى دور الكونسرتو. ويصلح للتوضيح هنا بعض المؤلفات لمسيان وبرتوك وبعض من مؤلفاتي كذلك. وإن عرضاً توضيحياً من هذا النمط لخلق بأن يكون مفهوماً من المبتدئين، يستوعبه حسياً فيتدرج بهم إلى الحركات الفنية مثل التصويرية في عهده المتأخر المؤدية بدورها إلى ما هو معروف بـ «الصوفية»، وغير ذلك من الحركات العصرية. ويصلح للتوضيح أيضاً مؤلفات شوبين ومنها إلى بعض أنواع الموسيقى الفولكلورية، ثم إلى الموسيقى غير النغمية، وهكذا. ومن المناسب أن يعزف في هذه الأصميه موسيقى «الاستراحة» بين مقطوعات اليانو، كان تعزف مثلاً مقطوعة موسيقية



هانس بوزيه

لثلاث آلات من تأليف رافيل.

الأصميه الثانية تعطي فكرة عن الكفاح بين العاطفية من ناحية والعقلانية التي باتت طاغية على الموسيقى العصرية. ويمكن هنا وضع برامج تحتوي على مؤلفات بيرغ وليفيتي وبيرو وكارتر وديبوسي.

الأصميه الثالثة: توضح تطور النغمة من الطباقي، كما توضح أسباب الشهرة والتباعد. وتكون البرامج المناسبة محتوية على مؤلفات لرافيل وشوكتهاووف، وليفيس، ووليز وسترافنسكي، جميعها معروفة بآلات قليلة. ثم محتوية على موسيقى من نمط مشابه، لكن معروفة بآلات أكثر، لسترافنسكي، ودونوتي، وبينامين، وغارسيا، وبرتسي، وكسيناكس. وباتي البرنامج في النهاية تعرضه لتطور موسيقى المحجرة، ابتداء من فاغنر وإلى البرهان إلى شوبيرغ وغيره.

هذا عن تعريف الجمهور بجوانب من موسيقى القرن العشرين. أما تعريفهم بالفرق المرافقة فقد تم في هذا المهرجان على نحو جيد أثناء الأصميات الخمس، والفرقة هي فرقة «إنتركوتنبورين» التي أسسها بيار بوليز وأغلفها إعداداً أمثل لعزف الموسيقى من التهام الشار لقرن العشرين وهي مكونة تكويناً يذكر بفرق الباروك من حيث العزف المردي. وأعضاء الفرقة جميعاً على درجة من الامتياز الملمة، لا من الناحية الفنية فقط وإنما من حيث الاجتهاد والتفاني. يقول بيار بوليز خبراً عن تكوين الفرقة تلك: قاعدة أولى، لا أحميد عنها: أعمل مع الشباب، وأحب العمل معهم. ثم إلي أقدر على تربيتهم. وهم يأتون إلى الفرقة مشحونين نشاطاً وحيوية، يستوعبون الجليد أسرع كثيراً وأسهل مما يستوعبه الشيوخ، لأن هؤلاء الشباب يتعاملون مع المقطوعات الجديدة دون رهبة ودون نفور. ثم إنك تراهم متدفعين. صحيح أنهم عديمو الخبرة، لكن الخبرة تكسب سريعاً، فهم يتدربون تدريباً شاقاً. وأنا أعلم عندما يأتون لإجراء العرض الاختباري أنهم جائئين. واختار لهذا العرض دائماً مقطوعة كلاسيكية حتى اختبرهم اختباراً دقيقاً، وأعلم أنهم أصحاب ثقافة موسيقية وحضارة. ولو أنني اخترت للاختبار قطعاً غير كلاسيكية لاستطاع من شاء منهم أن يغالطني ويوهمني مالمس فيه.

وقاعدة ثانية: من الطبيعي أن يكون الأفراد في الفرقة الموسيقية العاتية على درجات من الجودة متفاوتة. فمنهم أصحاب الدرجة الأولى، فأصحاب الدرجة الثانية،

فالثلاثة . أما أفراد فرقتي هذه ، فكلّهم من الدرجة الأولى ، وذلك لسببين : أحدهما مثالي ، وهو أننا لا نريد في صفوفنا إلا موسيقيين من مستوى واحد ، والثاني عملي ، ذلك أننا نضرب هنا ، مثلاً ، ثلاثية ليشتي على البوق . لكنّ في فرقتنا مجموعتين تجيد كلتاهما هذه الثلاثية ، فيستطيع كل عازف منهما أن ينوب عن صاحبه إذا غاب . وهذا مهمّ لأننا - على عكس الفرق الأخرى - لا نستطيع أن نستغيث عن عازف واحد إلا إذا ناب عنه غيره من الفرقة . وعلى كل حال ، فإنّ كل فرد من أفراد فرقتنا يحرص دوماً على إظهار مواهبه وقدراته .

وقاعدة ثالثة : قلت في عام 1975 عندما طُلب مني أن أؤسس هذه الفرقة : يلزم أن تتعاقد مع العازفين على نحو ثابت ملزم ولمدة طويلة .

فأنا لا أريد أن تكون الفرقة مكوّنة على سبيل «التطوّع» . وهكذا تصادقنا مع العازفين لمدة تبلغ في العام لثنيّه ، أما الثلث الباقي فيحصل فيه العازفون في أماكن أخرى لكي يتسنى لهم عزف أنسواء أخرى من الموسيقى كـموسيقى الباروك والموسيقى الرومانسية . لكنّ الأُوليّة تكون لنا في مدة التعاقد . وعلى العموم ، فإنّ فرقتنا هي الفرقة الوحيدة في فرنسا التي تضع برنامجاً ثابتاً ملزماً لمدة ستة أشهر ، وأحياناً لمدة عام . ولا شك أنّ للتعاقد الثابت عيوبه ، كان يشعر العازف بأنّه صار «موظّفاً» فيتقاعس شيئاً ما ، لكنّ المزايا على كلّ حال أكبر ، ومن المفيد جدّاً أن يكون للفرقة أعضاؤها الثابتون ، تعتمد عليهم في كلّ وقت .

سؤال : ماذا ترى في الموسيقى الجديدة التي تبتغيها ؟ أتراها سهلة الاستيعاب مستغاة ، أم هي يحتاج فهمها إلى إجهاد العقل ؟

بيسار بوليز : نحن نعلم جميعاً رأي بارتولت بريشت في الأوبرا التي كانت «وسيلة للمتعة قبل أن تصبح بضاعة» . وفي الحقّ أنّ ميسور الموسيقى بات غريزياً شأن خطيب ، وما هو الآن إلا إنتاج واسع للعامة . وأحبّ هنا أن أقابل ميسور الموسيقى بمتحمّسها ، أي بذلك النوع منها الذي يتطلّب إجهاد العقل ويجمع الفكر . ويملك تنصّب في استيعابه . وما يكون هذا في الموسيقى المعاصرة إلا بعد إعداد دقيق . وأنا أعتقد أنّ الموسيقى المعاصرة لم تستغ في أحيان كثيرة ورُغب عنها لسهو إعداد عزفها . فكثير من العازفين يجهلون أسلوبها ، ولا يدرون كيف يتسقون آلاهم ، ولا يستمدّون كثيراً قبل عزفها . ثمّ يمزفون

اسمياً موسيقية في
دور برنارد : أندراس شيف
يعزف على البيانو



المقطوعة فتأتيك مفرقة. ولو أنهم اجتهدوا وأعطوا الأنغام حقها لصارت المقطوعة متممة وإن فقدت الرخامة أحيانا وكان فيها شيء من خشونة.

سؤال: هل يصبح هذا على أنواع الموسيقى المنطقية كالموسيقى السلسلة (serial) التي كنت من مؤسسيها؟
بيسار بوليز: نعم، أعتقد أنه يصبح على بعض المقطوعات من في مارتسو التي تحتوي على حصة تعجبي كثيرا. أما أول تأليف «structures» فهو فعلا صعب ونظري جدا. ولكني انجذبت من بعد في اتجاه معاكس بعيد عن النظرية قريب من المرح.

وأريد أن أشير هنا إلى المآزق الذي كنت فيه، وكان فيه جيل الموسيقيين الذي انتميت إليه: كنا بين الحرية والاضطراب، وكان الجيل الذي تالانا أكثر اضطرابا: أرادوا عمالا للأنغام أوسع وتنظيرا أبعد، وهذا لا يستقيم.

سؤال: لم يكن، في وقت بعيد، اختلاف بينك وبين كارل هاينس شتوكهاوزن ولا يانيس كسيناكيس في المفاهيم الجاهلية. ثم تغيرت الأوضاع. ومع هذا نجد اليوم فرقك تصرف بقيادتك مقطوعات لذين الموسيقيين. ألا ترى في هذا تناقضا؟

بيسار بوليز: أنا أعرف وأحفظ برأيي. لكني لا أستطيع أن أعرف القطعة التي لا أقبلها مطلقا. أما القطعة التي أنقد فيها أشياء وأحيد فيها أخرى فأعزفها بكل رغبة. وأعرف أن رغبتي هذه كانت ثقل لوائتي عزفت بعض المقطوعات الجديدة لشتوكهاوزن، كمقطوعة «الضوء»، أو بعض المقطوعات الأخيرة لكسيناكيس، فهنا يكون رفضي المقطوعة أقوى من قبولي إياها. أما مقطوعة «سيفوفيا» التي ألفها بيريوفانا مستعد، بصفتي قائدا، أن أعزفها. لكنني ماكنت لأؤلف مثلها قط.

أراك لا تذكر المؤلفين الشباب كثيرا. فلماذا؟

بيسار بوليز: شباب المؤلفين حاليا لا يقتصدون في الوسائل بل يستهلكون منها كثيرا، ذلك لأن تفكيرهم في الاتجاه التشاغي، وليس في اتجاه مزج الأنغام، فهم يحتاجون إلى وسائل كبيرة. لكننا سنجعل في عام 1993 أن نعزف لبعض هؤلاء الشباب، وستطلب منهم أن يؤلفوا مقطوعات لعدد محدود من العازفين، يكون فيها العزف الإلكتروني أيضا. وطبعاً، يتعين أن نأخذ مكان العرض بالاعتبار. فمقطوعة غيورغ بنيامين، على سبيل المثال، كانت أقصى ما يمكن عرضه من هذا النوع من الموسيقى، ولألا لتعذر وجود مكان في القاعة للجمهور.

الرباعي الوترى «إمبرسود»
في أسبوعية ينفذ
دورسبد



شعر وموسيقى في أعمال ابن زيدون وموتزارت* وبول فرلين

رفيق جويجاتي

لم يكن مثل هذا الحب غريباً على قلب ولادة بل قد بلغت
جذوته من الاضطراب ما دفع بها أن تدس إليه على خفية
بهذين البيتين:

تَرْبَ إِذَا جُنَّ الظَّلامُ زيارتي
وَيَ مَنِكَ ما لو كان بالشَّمْسِ لَمْ تَلُح
وباليدِ لَمْ يَطْلُعْ وبالنجم لَمْ يَسِرْ

فيحفظ شاعرنا من هذه الليلة القريفة التي يتعاهد فيها
المتحابان على التواصل إلى الأبد ذكرى وضاء مشوية.
وفي مقطوعة يمكن تسميتها بـ «قصيدة لها يشبه محبوبته
يعود مترقص ذي رأس مقمر، وبغزل ضخم الكحل
مقلته وجفنيه، يجسد الجمال الصارخ والخيلاء، بنصرة
صباه، ويبيض عقه، وأرجوان غلديه يمشي مشية الموهني
السّخرة مزوجة بقدر من الفخر والاعتزاز.

ثم يخلص إلى وصف هذه الليلة، بقلائد جواهرها،
وأفئدة اللازوردي الذي انتشرت على سطحه بقع الإبريز
الخالص وبني مقطوعته بهذه الصّرخة من النشوة.

يا لها ليلة! تجلّى دجاءها من سنا وجتبه عى ضوء حجر
قصر الوصل عمرها وبوذي. أن يطول القصر منها بعمري

تناغم أتحاذ بين وزن خفيف، وجمال جسم أهيف، بين
مفردات ذات جرس غنائي ومفاتيح المشهد الرائعة، بين
ثورة الأحاسيس وانكسارات مباحج الليل الخلالة.

مثل تلك الطفرة في الجدل، التي تحكي الأحلام أكثر مما
تتوأسفر في واقع الحياة المتقلب ليس من طبيعتها. وبها
للأسف - القوام - الفلكسات التي تنزل بالطلعة في مراقي
السّلم السياسي الاجتماعي، مضاعفاً إليها حسد
الناسفين، لتتحدو بشاعرنا من أعلى المناصب إلى
غياهب السجرة؛ ومنازعات العاشقين التي تتولد عن حب
الأثرة والتفرد بالخطوة وهيمنة التملك العاطفي مماثلت أن
تستحكم في النفوس لتفتح صفحة جديدة من الألم في
نفس حاسة إلى حد التطرف. ثم مجلّ عهد النوى والفراق
فما يخفف زمناً من مرارة الحبيبة إلا ليتبعه بشبوب لفحات
الشوق من جديد وأهات الندم على التسرع بالمجران.

ذلكم فتى أندلسي، عربي المحدث واللّسان، فصيح
البيان، موسيقي الطلق، عذبه، يترعرع في كنف ما تقدّم
الرّصافة الأندلسية آنذاك - في ضواحي قرطبة العظيمة -
من آيات الجمال والفن والزخرف، وترعاه عناية أبوين
شخوفين بالعلم يسهران على تربيته وتنقيفه، ويودان لو
تجتمع لديه البسطة في العلم والإلهام في الفنون. فما يلبث
أن يتفتح لديه وهو ما يرال فأعيا شيطان الشعر. وإذا لا
ينغب ذلك عن أنظار قصر الخلافة، يصبح أبو الوليد من
رؤاده المحييين.

ثم يدفعه الطموح وحب الجاه والتألق لارتداد مجمع أدبي
ترعاه وتتألق فيه ولادة ابنة المستكفي آخر خلفاء بني أمية في
الأندلس، وكانت هي أيضاً تفرس الشعر، وتتملأ من
العلوم القانونية والفقه واللغة، وهي من بعد تباينة بجبالها
الرّائع طموحة لأن ترقى إلى أعلى منزلة اجتماعية،
يساعدها على ذلك النسب والموهبة، بالرغم من سقوط
الخلافة آنذاك واعتلاء بني جهور السّطة.

فتنشر ولادة من حوفا الأدب والألمعية وتأسر انتباه
المعجبين، - وكان في طليعتهم شاعرنا أبو الوليد.

ماعم أن اضطرب الوجد في قلب الشاعر فلم يعد يطيق
كتابه، وإن ظلّ حريصاً على الحذر والرّصانة، فتولد من
هذا التباين بين المشاعر النفسية والقيود الاجتماعية أشعار
قصيرة تحاكي موسيقاها خلجات النفس، وتشاكل قافيتها
المتروجة بأوراق الأمل باستمرصه المحبوبة واصطفاها.
فلتستمع مثلاً إلى همسات هذا القلب المتوّب تشد:

سأع منك بلح البصر وأرضى بتسليم المختصر
ولا أتعطى الناس المنى ولا أتمنى اختلاس البصر
أصوتك من لحظات الظنون وأعليك عن خطرات الفكر
وأحذر من لحظات الرقيب وقد يستدام الهوى بالحذر

ويمكن منذ الآن تصوّر أجيح الهوى وعمقه والأفلم هذا
المحرص على استدامة الحب وهذا التخوف من عين
الربقاء؟

● للقصد موتزارت، ولكن صاحب المقال اختار نقل اسم الموسيقار
إلى العربية على هذا النحو

فترقى عبقرية الشاعر عند ذلك إلى قمم جديدة. انظر إليه كيف يتوسّع في استعمال الطّيقات بين المقدرات التي تعبّر عن الوصال والفراق، والبعد والقرب، والصفاة والتعكير، والفرح والحزن؛ فيرسّ بريحة المعلم أطيوار نفس شاعرة بمتنها الوحدة والفرقة، ولا يحطّ كيف يتمّ الانسجام البالغ بين اللغة والموسيقى والشعر، بين جرس البحر البسيط الذي يهدد طول الانتظار وبين التجلّد والتعلّق بأهداب الأمل عسى أن يتلاقى المتباعدان من جديد.

ومن الشيلية يرسل إلى حبّه الأول هذه القصيدة التي أصبحت درّة في فلكلند الشعر العربيّ الغنائي الصافي، يفتنّ فيها باستعمال القافية المزدوجة أو الزويّ الثلاث، تاركاً لحرف النّون النّاصب تمثيل أنات الأسي والعتن: جمل بسيطة وأثر عصيّ، عجازات مألوفة استحالت بفعل الجرس الموسيقي إلى زفرات حريّ من قلب عبّاه الدهر بنابه؛ مشاهدات يوميّة عادية، يفلح التعبير عنها في الإفصاح عن تقالّبات الحياة بين النعمى والبؤسى، واللذة والألم، والدواعي والهيجان.

أضحى الثاني بديلاً من تدانينا

وناب عن طول لقينا نجافينا
غيظ العدا من تساقينا الهوى فذعوا
بأن نغصّ فقال الدهر أمينا
فانحلّ ما كان معقوداً بأنفسنا
وابتّ ما كان موصولاً بأيدينا
وقد نكون وما يغشى تفرّقنا
فالיום نحن وما يبرجى تلاقينا
إنّا عرفنا الهوى يوم النوى سؤراً
مكتوبة وحفظنا الصبر تلقياً

ويقيض للشاعر أن يتحرّر من سجنه ومن إقامته الجبريّة ويعود إلى ضاحية «الزاهرة السحرية» دون أن يتمكن مع ذلك من الاجتناع بمحبوبته، فيرسل لها مقطوعة جديدة صيغت من هيب الشوق، تميّز بوصف الآثار النفسية لوعي كلّ ما يناس به حوله من روعة الطبيعة التي تكثف قصور الزاهرة. فتكاد تكون هذه المقطوعة أنشودة الوحدة والمناجاة الروحية مع الطبيعة:

إني ذكرتك في الزهراء مشتاقا
والأفق طلق ومرأى الأرض قد راقا
وللنسيم اعتلال في أصائله
كانها رقيّ في فاعلّ إشغافا
نزهو بها يستميل العين من زهر
جال الندى فيه حتّى مال اعتاقا
كانّ أعينه إذا عابت أرقى
بكت لي بما فيجال الدمع ررقا

وبعد، فإن تقود هذه الرؤى من التوافق والانسجام اللذين يتقدّم لها الشاعر في حمة الحيلة الواقعيّة؟ أليست هذه الحمة بين الحقيقة والخيال هي التي تشدّ فيه مكانم العبقريّة حتّى يعمّوس في النقص بما يبعد من شعر موسيقي وموسيقى شعريّة؟

لنستمع إليه يجمّل عصارة الحياة بخيرها وشرّها؛ بما في بينها من إخلاص وما يفهم من جمود؛ بما تحمله من آلام وما تجود به من تجلّيات؛ في أشعار لا تعدو الحقيقة إن ستنهاها بالأشعار ذات الطابع «الفلفي» استباقاً لما ستراه في أشعار «فرلين»، يقصر متنها، ويخفقان وزنها، وتراكبها بعضها على بعض وتسايقها، كي تصوّر بالزم الناطق، تموجات الحياة المتسارعة، في نواحيها المظلمة، وساعاتها النيرة: كل ذلك ليصل في النهاية إلى أنشودة التناؤل والتهنّج والنشوة:

ما على ظني باس	يمرح الدهر ويأسو
ربّنا أشرف بالمره	على الأمال يأسو
ولقد ينجلي غفلا	ويزدك احتراس
ولكم أجلى قعود	ولكم أكدي التماس
وكذا الدهر إذا ما	عزّ ناس ذلّ ناس
وينو الأيام أخفاف	سراة وخساس
إلى أن يقول:	
إن قسا الدهر فللمساء	من الصخر انجباس
ولن أصبت محبوساً	فللغيت احتباس
يلبد الورّد البستي	وله بعد افتراس
فتأمل كيف يغشى	مقلة المجد النعاس
ويغت المسك في الترب	فيوطا ويُداس

ثم يبلغ في الحتم أوج الرمزية والوجوديّة والاستبشار بالأفضل إذ ينشد:

لايكن عهدك ورداً
إن عهدي لك أس
وأدر ذكري كاساً
ما امتطت كُفك كاس
واختتم صفو الليالي
إنها العيش اختلاس
وعسى أن يسمح الدهر
فقد طال الشماس

لقد كانت حياة بول ماري فرلين أكثر تعقيداً واضطراباً. ولّد سنة 1844 في «ميتز» من أبوين من أصول من مقاطعات الأديين، واعتنق من بعد الجنسية الفرنسيّة، وانتخب أميراً للشعراء بعد وفاة «لوكونت دوليزل». وكان هذا الحدث العظيم يحدّ ذاته بالنسبة لحياته مؤدناً مع الأسف بقرب النهاية لحياة معدّبة فاقدة للاستقرار تخضع لهزّات مزاجيّة عابرة، حسب قول أحد النقاد المعاصرين.

إني ذكرتك في الزهر مستنفا
 والانس طلي ومرأى الأرض من زلفا
 ولئن سمعتم أعمى سئل في الصائفة
 كأنما رقا لي قاع سئل في الصائفة
 فزهوبنا يسئل العين من زهر
 جال الزوا فيه حتى جال أعمى مستنفا
 كأنما أعمى بينه أفلح غير
 بذكر لما في جمال أكرم من زلفا

ألم ينثر الشاعر العربي بقية أيامه لتدوم ليالي الحبور؟
فكان فرلين يجيبه إذ يقول :

المتعة واليوم سيكونان إذا أحببت،
وظيفتنا الأولى والأخيرة
فصليتنا الوحيدة النبيلة المزودة
شعورنا الوحيد، النور الوحيد
المتعة واليوم باحسني، ألسنت كذلك تريدیں؟

وإنما نستذكر من أعمال فرلين «أغانيه» لأن النقاد يعتبرون
أن لونه فرلين، ولونه أمهات مقطوعاته هولون الغناء
الداخلي، وقد قيل عنه إنه «مُعَنٌ منذ الولادة».
وغالباً ما تكون أغاني فرلين قصيرة، فيبدأ النفس متردداً
ويلهث ثم يقف، كأنه زفرة ينتهي تيارها الهوائي، وفي
أغانيه مفردات قليلة العدد، تحقق المعجزة، معجزة الرمز
الغني، بالقلدر الأصغر من التعبير.
لتأمل من بين «مشاهد الخريفة» أغنية الحريف، وما فيها
إلا ثلاثة أسطر، كل منها يعادل شطراً شعرياً، وبقدرة فنية
خالصة وموسيقى صافية، تبدو الأسطر الثلاثة كأنها
خطاب قصير واحد نسجته وحده تعبيرة خارقة :

التهديدات الطويلة
لأعواد
الحريف
تخرج قلبي
سهاد
رتيب
أخت وأكاد أحتق
ويصغر وجهي عندما
تدق لساعة
فندكر
أيام عائرة
وأني
ثم أمضي
إلى الريح الشريب
الذي يجمعي
إلى هذه الجهة أوتلك
كأنني أصبحت
الورقة الميتة

لقد كان فرلين قادراً على الجسود بلا حدود، واتسمت
صدافته أحياناً بغفوى الهوى الذي يستحوذ على كل شيء
فأصبحت متلبسة باللغز، كما يقر هذا الناقد.

وكمثله العربي، عربي القرن الحادي عشر، كان والده
يريد له تربية كاملة وانضباطاً دقيقاً فيما كانت تحيطه أمه
بأخص الختان وهو ابنها الوحيد الذي قبض له أن يبقى
مدة على قيد الحياة. وكمثله الشاعر العربي أيضاً،
تفتت موهبته الشعرية في عهد مبكر. فكان ما يزال طالباً
في الكلية عندما نظم قصيدة الطموح *Aspiration*
وقصيدة *Fadaises*، ترهات، ومها قبل في شأنها،
فإنها لم تخفيا نغمة الشعرية الصافية.

وقد قال مورييس برّيس عن جدوينه الشعرية بأن
«الجوهري لديه، كان تلك الطاقة الحاسة، واللمحة
الموحية في التعبير عن آلامه، وجراثمه البالغة على ذكر
بواحي الجبال الغضة المفتة للقلب، التي ليس لها مثل إلا
في «الإبحار من سبتير» - لوحة وأثر الفنية بالتلون والرمز
والخيال، في جزيرة الحب، سبتير.

ما أكثر مواطن الشبه في فن التعبير عند ابن زيدون وفرلين!
إن نسيات المساء العليلية الاندلسية لتقابلها أحزان الوادي
عند فرلين :

هذا الوادي حزين رمادي
فإن ضباباً بارداً
ينقل كاهله

والأفق الذي انتشرت فيه القبع اللازوردية في سماء ابن
زيدون يقابله : الأفق المتجدد كجبهة الشيخ المسن،
كالطائر، كالغزال، في سماء فرلين.

والشاعر العربي يودع البرق أحساسيه كي ينقلها لمن
كانت تروي ظمأه، لطائره، لغزاله، فيما ينادي فرلين
البرق أن يختطفه كي يلتحق بالمثل المجرد، وينادي الطير
والغزال أن يعمرا قدرتهما على الطيران.

وفي مقابلة ليلة ابن زيدون، ليلة العناق والتواصل، تأتي
في «أغنية لها» لفرلين تلك الأبيات الشعرية :

لا أوس إلا بالساعات الزرقاء
والوردية التي تفتحنيها لي
وبلدة الليالي البيضاء
وليلي عميق
بها أعتمد به
حتى أني لا أعيش إلا من أجلك.

وفي أغنيات أخرى يتحد اللون والجرس الموسيقي ليكون
أثرهما في النفس أروع وأعمق:

القمم الأبيض
يتلألأ في الغابات
من كل غص
ينطلق صوت
تحت الشجر الكثيف
بأنها الحياة
البحيرة تعكس
كمرأة عميقة
طل
السديانة السوداء
حيث نبكي الريح
فلنحلم، فقد أذنت الساعة
سكون
واسع يصمت
يبدو وكأنه ينحدر
من السماء
إنها الساعة الشهية

وهكذا تدق ساعة السعادة، وتقترب هدأة الحلم، فيعيش
الساعة الشهية، وكلها تبتئ بمسيرة الحياة في دروب الرغبة
والإيقاع والنشاط.

ولقد عرفت حياة فرلين، من بعد، المآسي، فما قبل ذلك
من غنى إنتاجه البديع الذي يسقي الشعور رواء الموسيقى
ويشعل الأحاسيس بالسمو والنقاء.

وبعد، فإن العبقرية المبكرة، والإصرار الأبوي على عمل
دؤوب متقن، وحنان الأم المظروف، والحب الذي تتخلله
أوقات الوحدة والعزلة والالم والأرزاء، وانبثاق موسيقى
ناعمة متمزجة بشعر عميق، لأنه حقيقي عميق، كل ذلك
مع حياة ناشطة كثيراً ما شاكستها عوامل الحسد والضغينة،
وسوت ميكر مفاجئ يصيب الأرواح العزيزة على العاقبة
ثم يتناول بمنجمله العباقرة أنفسهم في الأعراض نفسها
التي تتبلى في حياة «ولفغانغ أمادوس موتزارت»، كما
تبثت في حياة شعرينا.

فموتزارت، ابن النصف الثاني للقرن الثامن عشر، المولود
في سالزبورغ، يمثل في الحقيقة مثلاً فريداً من نوعه في
تفتت العبقرية المبكرة. فلم يكن قد أتم السادسة من عمره
بعد حتى أصبح يتصرف تصرف العالم في الآلات
الموسيقية، مما دفع أباه أن يقوم معه وبرقة أخته المرفقة
الحسن أيضاً برحلة إلى مونيخ* وفيما حيث كان حسن
الاستقبال شاهداً لا على اهتمام القصر الملكي لوحده بهذا

الم تكن تلك الزفرات الثفانة ومزية إلى حبه الذي ظل في
الكتبان، لآنية عمه إيليزا، البتمة التي تربت معه في ذات
الوقت، وكانت تكبره بثمان سنوات، وتفرط في بذل العناية
والولاء له* فحين تزوجت، أصبحت تمثل للشاعر الأمنية
المستحيلة الإدراك، وحين توفيت قبل الأوان، ملأت قلبه
أسى. فكلأها أصحى كالورقة الميتة، يتقاذفها الريح
العاني، فيحمل الضحية إلى نهايتها المنجعة، والشاعر
إلى المتاهة والضباب.

ما أقرب ما نستذكر في هذا المعرض مقاطع أشددة الشوق
التي أرسلها أبو الوليد للولادة:

وياسيم الصبا بلع تحب

من لو على البعد حياً كان يحينا

كذلك فإن مقطوعات فرلين في «الأغنية الطبية» تظهر بالغ
ما يجده من أثر التعبير المباشر السيطر الحق. ولقد ظل
فرلين أن يوسعه التحزم من إدمانه على الشراب والمغامرة
بالجسود إلى الحب ثم الزواج من «ماتيلد دوقلورفيل» ولم
تكن قد بلغت بعد السادسة عشر. لقد كانت تلك
وأغنيات حقاً، أغنيات إنسانية يرتلها بحب، «طبية» إشارة
إلى ما كان لماتيلد من أثر تحسن طب على سلوك فرلين
- إنها لعمري الأغاني التي تتردد عفواً على كل لسان عند
الشعور بالسعادة، لا تحاكيها في ذلك أغان مثلاً تحاكيها
مشاهد أبي الوليد عند اللقاء أو عند الوداع، إذ ظل أنه
سيكتب لهذه السعادة الدوام.

العبود التي هي عبود الملائكة،

تعرف مع ذلك، دوناً شديد تفكير،

كيف توقظ الرغبة الغريبة

بقبلة لا يستوعبها وصف مادي.

ويدها الصغيرة الصغيرة

حتى أنها لا تتسع لعصفور مزق

نأسر، ولا تدع بجلا للهرب،

القلب الذي غرته بالسر

وهنا أيضاً، كما عند مثيله الشاعر العربي، إحياء للكلمات
اليسطة المعتادة الدارجة، يمد إليها الشاعر معنى عميقاً
نادياً بالحياة بحيث تبدو الحقيقة الواقعة على بساطتها
أجل من لذائذ الأحلام.

* صاحب المقال ينقل بعض أسماء المدن الألمانية إلى العربية على
حسب نقل الفرنسيين إليها. مونيخ هي مونس أومونينج كما يقول
الإنكليز. وما يأس هي ميسن. وايسر لاشايل هي أخن

منسجمة تنفي الألم بجمل مرصوفة الإيقاع، فتنتهي إلى هدهدته، والاتساع وسط الدموع، بغضبي الفن وإغراءاته، وقد جاء الأدايجيري في سي ماينر شاهداً ناطقاً على ذلك.

لقد كانت نفسية موتزارت بمثابة مزرهية يتبدى فيها التباين مع عبقريته مبدعة تنشر الانتان بمقطوعاتها الشعرية الموسيقية. إن نغمة البطولة لتنبئ في القطعة الأولى من الكونشرتو للبيانو في ريه ماينر، وتتقاطع فيها لمحات البرق مع الجفد والانسجام. وفي قطع الفانتازيا والسوفات بأو ماينر تحسّ بمظمة إله أوليمبي وحساسة بطة من بطلات راسين كلها أنيقة ورقة. وفي الأدايجيو يسي ماينر يبدو الإله أكثر عيوساً وكأنه سيرسل الصاعقة؛ فتنبه النفس، وتتحدث عن الأرض، وتتطلع إلى الحنان الانساني وتنتهي إلى الشهاد في نجاحها المتناغمة.

على أنه وسط هذه الفئات، لا يفلل القدر عن مس هذا المصالح فالآلام من كل نوع تأتي لتسرح به، والوحدة تجرح مرجه، والمصاعب المبالغة تنقل كاهله. فكان هذا الجزء من حياته كفاحاً مستمراً ضد المرض والبؤس. وفي سنة 1788 نظم في شهرين سفروناته الكبرى الثلاث وأخيراً جويتري. لكنه كان آنذاك فريسة لقلق قتال. ولم يعد قادراً حتى على استقرار المال بالرغم من قبوله دفع الفوائد المرحقة. من الذي لم يقرأ رسائله التي تمرّق القلب يرسلها إلى أصدقائه متوسلاً إليهم أن ينجلوه. إن صدى هذه الكتابة ليخفق في مقطوعاته؛ لکنک إذا تأملت مجموع أعماله فكم تعجب بصفاة ونقته وفسحة أمه فلقد كان قلبه الملعّب مليئاً بالحُب ينشد على الدوام أنشودة الفرح والعدوبة.

إن المزمز المسحور وركفيم» من أعماله سجلت آخر ما ألف قبل معالجة النية له سنة 1991 وهو في الخامسة والثلاثين، فكسرت طوق هذه العبقريّة في حين كان شعوره يكتمل بالقدرة على إطلاق أعظم الطاقات الخلاقة الجمالية التي تنصهر على الآلام، والمصائب وشبح الموت.

ويعد فإن الأشواق الزيدونية، والتجريد السامي الفراقليّ لصرخات القلب، متواصليين مع موسيقي موتزارت حيث يكون الألم هو المركب إلى الحبّ. أقول إن هذا هو التراث المشترك الثمين العالي الذي خلفه لنا هؤلاء العباقرة الثلاثة بل خففوه للانسانية بأجمعها لتجد السلوان في أثرها وترقى إلى النبل في نظرتها وتفتح من معين الجمال والحبّ كأنه معين إلهي مقدّس. ●

الفن الأملّي بل على إعجاب الأساطير الفنية أيضاً. وفي السنة التالية عاد التركيب إلى السفر فزار باريس مازاً بورغبرغ وميانيّ وفراكتفورت وكوبلنز واكس لا شابيل ويسروكسل. وفي باريس وفي هذه السنّ المبكرة تنشر موتزارت أول مقطوعاته. ثم كانت زيارة انكلترا وسويسرا، وتبعت ذلك زيارة ثانية إلى فينا فآلف موتزارت قطعتي أوبرا: لا فاتنا ساميليس وباسيتان وباسيتين.

وفي إيطاليا، احتفى به الفنانون الكبار والأمرء فلم ينفادها إلا بعد أن مثل في ميلانو قطعته في الأوبرا، متردات وري دي بوتو فكان النجاح رائعاً.

ولنبادر للقول في صدد بحثنا عن العناصر المشتركة بين هؤلاء المبدعين أنّ موتزارت يعتبر نفسه موسيقياً قبل كل شيء آخر. فهو يريد أن يهيم الموسيقى في أعماله وبخاصة منها ما كانت للتشثيل الدرامي أو للأوبرا. وودد كتب يقول: «في الأوبرا يجب أن يكون الشعر الابنة المطبوعة للموسيقى. فالسوسيقى تحكم كما يحكم الملوك وتُسي كل ما يهوى».

على أن موتزارت مؤمن بأن الأوبرا يجب أن تعبر عن عواطف حقيقية وأبطال أقرب إلى الواقع، وهو يحمل الموسيقى هذا الذور التعبيريّ.

أفليس معنى ذلك أن الموسيقى هي بالتالي تصوير الحياة، ولو بشكل صافي النقاء؟ إن الأغاني كما يقول «يجب أن تكون انمكاساً لانبطاعات النفس دون أن تجرح الأذن». وإذن فليست هي إلا التعبير المنسجم مع الحياة وعن الحياة. «إنها تخاطب القلب قبل أن تخاطب الحواس». إنها تنطق بالعاطفة أو بالهوى، كما يقول هو أيضاً.

على أن المتأمل في أعمال موتزارت يجد في مقطوعاته، الأوبرا وغيرها، العطف والذكاء معاً. والحب هو المنتصر الغالب فكانه يقول على الدوام: «وأي أحبك فأحبوني».

أفليس في ذلك عمق شاعريّ يهمل من معين لا يضب من طهارة النفس وسو الروح؟

إنه يعني الحزن ويعني العدوبة، كما يعنيها أبو الوليد وفريقل مع هذه الصفة من إشراق الفكر الذي ينشر في أعماله أشعة الجمال. وقد قال «رومان رولان» وهو يعلّق على هذه النظرة إلى الحياة إنها ولتعة بالحياة وبالنشاط وبالحركة، التعة بالكلام ولتعة أيضاً بالأقدام على أعمال فيها مغامرات جنونية، فالهمم هو الاستمتاع بهذا الكون وبالحياة. فكانت روح موتزارت شابة دوماً، رقيقة الحسّ دوماً، فتألمة أحياناً من إفراطها هي نفسها بالركة، ولكنّها

معرض «بيسمارك، وبروسيا، وألمانيا وأوروبا» يحيي ذكرى شخصية ألمانية عظيمة

ريغينة غروس

كتب المؤرخ لوتار غال الذي من فرانكفورت ولعل أصدق ما يميز عصرًا من المصور هو كيفية تعامل ناسه مع كبار ذلك العصر، مبتدئا بهذه الملاحظة الكراس الذي صدر بمناسبة معرض «بيسمارك، وبروسيا، وألمانيا وأوروبا». وأنا أزعّم أنّ الأصدق للتمييز هو رؤية الخلف لأولئك الرجال، ذلك أنّ تأثير الشخصية الفذة يجاوز عهدها ويمتدّ.



أوتو فون بيسمارك بريشة
يغفوب بيكر

وقد اتخذ هذا المعرض في ضوء الوحدة الألمانية أهمية خاصة، لم تكن متوقعة، بطبيعة الحال، قبل ثلاث سنوات، عند اتخاذ القرار بإقامة هذا المعرض. والمعرض هذا هو أول عمل يؤديه والمتحف التاريخي الألماني الذي كان هدية من المستشار هيلموت كول لمدينة برلين في مناسبة عيد تأسيسها السبعائة والخمسين. ولم يكن، قبل

ثلاث سنوات، من سبب مقنع لاختيار بيسارك دون سواء موضوعا للمعرض. وكل ما في الأمر أن القصر الشاب فيلهلم الثاني عزل مستشار الرايخ بيسارك في 20 مارس 1890. أي قبل مائة عام. أفهذه المائة عام إذن السبب في اختيار موضوع المعرض؟ قد يكون، لأن المديبرين لهذه الأشياء يميلون إلى أعداد العقود. ونشير في هذا المقصير إلى أن الأديب غولسمان يرى في قرار فيلهلم الثاني بطرد بيسارك أعظم ما أنجزه ذلك القصر في مجال السياسة. ولتعد إلى الكراس المقدم للمعرض، فنقرأ فيه أن السبب الفعلي لهذا المعرض هو وقفة تأمل على عتبة الوحدة الأوروبية، وإذكاء عهد الرايات الثلاثية الألوان، والدور الذي كان للألمان في أوروبا القرن التاسع عشر. ثم تصور الآفاق المفتحة لأوروبا. فهل نجح المعرض في معالجة هذه الأفكار؟

ولننحص، قبل الإجابة عن هذا السؤال، جانباً من تاريخ بيسارك فحسباً يسيراً. فقد أحيط شخصه بأسطورة السياسي العبقري الذي سطر لأوروبا نظاماً دقيقاً في غاية الدقة، حكماً كان خليقاً أن يظل القاعدة السائسة لأوروبا، لو أن السياسيين الذين جاءوا بعده لم يقصدوه. وفي هذا التمجيد مبالغه وغلو. لكن بيسارك كان بدون شك رجلاً سياسة كبيراً أصاب وأخطأ، وأحسن إلى أوروبا وأساء. فهو من ناحية صرح في 1871 أن الرايخ الألماني بلغ «درجة الإشباع» - يعني أن ألمانيا لم تعد تريد التوسع - وسعى إلى إبعاد ألمانيا من النزاعات بالجيل وسياسة تحالفات معقدة. ومن ناحية أخرى، فإن هدف بيسارك لم يكن إقرار سلام ثابت في أوروبا وقبول ما يستوجبه ذلك السلام من الحلول الوسط، إنما كان يعمل على إذلال فرنسا، وتآليب الدول الأوروبية بعضها على بعض. ومن المنطقي في وضع كهذا أن يركن بيسارك للحفاظ على أراضي الرايخ الجديد إلى الهيمنة العسكرية على القارة الأوروبية، وأن يكون في استعداد دائم لإشعال الحروب وردع جيران ألمانيا. أما نزعة حبّ الظهور، وتمجيد القائد التي ظهرت فيما بعد في عهد فيلهلم الثاني، فلم تكن من أخلاق بيسارك، وهو النبيل البروسي الذي يزدرى تقديم الأشخاص. لكنه على كل حال - أردنا أم لم نرد - قد خلق الظروف التي نمت فيها تلك النزعة.



أنموذج من شمال بيسارك الذي معبدته كروسيا في ساحة أوغستينر بلاس

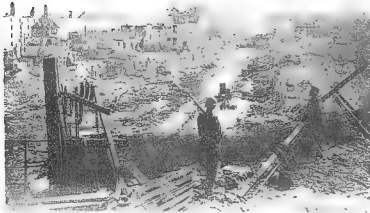
أقيم اذن معرض «بيسارك، وبروسيا، وألمانيا، وأوروبا» في برلين. واختير له مبنى غروبيوس، حيث كان العرض في تسع عشرة قاعة من قاعاته. وجاءت مادة العرض في ثلاثة عشر موضوعا، تحت العنوان العام قرن أوروبا. أضحى كان ذلك القرن الذي عاش فيه بيسارك قرن أوروبا؟ أُنْزِلَ يكن القرن الذي انتشر فيه الاستعمار في العالم، وصعدت الولايات المتحدة في نصفه الثاني واليابان في أواخره؟ وعلى كَلِّ حال شملت مادة المعرض التطورات وبجمله المشاكل التي انتهت إلى حرب الخنادق على جبهتين،

ورأى معاصرو بيسارك، وأكثر منهم الأجيال اللاحقة، أنَّ بيسارك هو صانع الرايخ الألماني، أي الوحدة الألمانية، والحق أنَّ بيسارك كان بروسي أكثر منه ألمانيا، اعتد حياته بعنشه البروسي النبيل. والأجح أنه لم يرد بتكوين الرايخ سوى دولة بروسية أكبر، ودعم لها في الظروف العالية الجديدة. وحافظ ما استطاع، وهو مستشار ووزير للخارجية في الرايخ الجديد، على البنية الأساسية للدولة البروسية بعد أحداث 1864 و 1866 و 1870-1871. ومعروف عن بيسارك أنه كان يقابل كل الحركات السياسية والاجتماعية، وحتى الحركة القومية بالشك والارتياب.

كان الرايخ الذي أسسه بيسارك كيانا مختلا، لم يطل به العهد حتى انهيار، ولم يكن انهياره من باب الصدفة. فقد أتاه الفساد من الداخل والخارج، أوقل، كانت سياسته الخارجية والداخلية فاسدين كلتاهما. يقول سومبارت: «بينما كانت سياسة الرايخ الخارجية مؤدية لا محالة إلى الانعزال، انتهت سياسته الداخلية بتحطيم التراث السياسي بأكمله في ألمانيا».

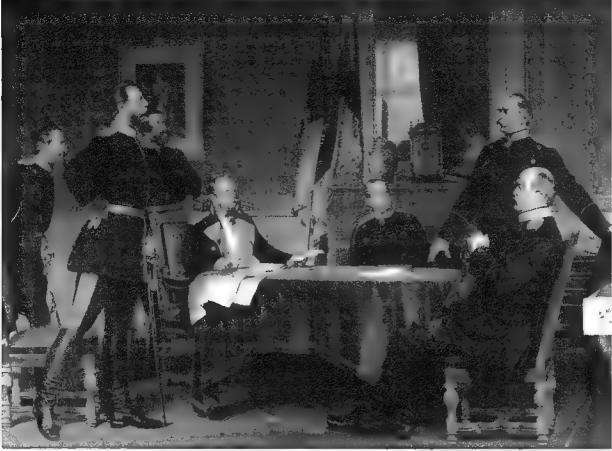
ونحن لا نجد كبير حرج في الاعتراف لبيسارك بالعقيدة السياسية عندما نذكر تأسيسه للرايخ «بالحديد والنار»، لكننا لا يسعنا إلا أن نسجل إخفاقه التام في توطيد ذلك الرايخ، وتحويله دولة عصرية.

وكان بيسارك يؤمن بالقوة العسكرية وعصر على جعلها الركن الأساسي للرايخ والجانب القاهر في سياسته. لذا كان يرفض البرلمانية رفضا كاملا ولا يرى أدنى حاجة إلى إقامة سياسة الحكومة على قاعدة ديمقراطية. وكان بيسارك يرفض الإصلاحات الاجتماعية ويكره الحركة العمالية، لم يفكر أبدا في إدماج تنظيماتها في السياسة العامة وإنما أراد إذلالها وتخطيها. وكان أسلوب حكمه، في الجملة، أسلوب هيمنة واستبداد. وكل هذا راجع إلى ما ذكرنا من تقديمه المسائل العسكرية على غيرها، حتى إنَّ ميزانية الجيش وقوته أصبحتا المحور الذي دارت السياسة الداخلية حوله في عهد حكمه. وما يقال في شأن بيسارك ويعاد أنه قد عالج مسائل السياسة الداخلية بوسائل السياسة الخارجية. وهذا صحيح إذا فهمنا منه أنه كان على استعداد دائم للحرب الخارجية والحرب الأهلية كليتها.



مدينة سترازبور في عام 1870، يرمز إلى بدء الاستسلام. يظهر في هذه الصورة التاريخية شارع شتاين شتراسه من بوابة شتاين تور

تلك الحرب التي حاولت سياسة بيسارك الخارجية تفاديا. وقُسمت هذه المادة إلى عدة مواضيع منها التصنيع، والمسائل الاجتماعية، وهيئة الصليب الأحمر، والبيان الشيوعي. واعتمد العرض على الوثائق، ثم على بعض المعروضات وبخاصة على اللوحات المرسومة بريشة الفنانين. وقد افقنا وسائل التوضيح المعصرية كالخرائط والرسم البيانية افتقاراً شبه كامل. وتناول المعرض جوانب من حركة التجديد الضخمة التي شهدتها القرن التاسع عشر، والتي لم يدعها بيسارك إلا ليحوطها ويسيطر عليها. مثال لذلك القوانين الاجتماعية



وعلى حرب في فرنسا - زُسم بطون فون فونر هذه الصورة لفرقة القيادة الروسية في 6 ديسمبر 1870 . يظهر يساراً في المقدمة ولي العهد الأمير فريدريش فيلهلم، ويميناً أوتون فون بيسارك

وكان هذا المعرض غزير المآقة، كثير المعارضات، متصلاً، لحسن الحظ، بسيرة بيسارك، وإلا لانه الزائر في المقارنات وحاد عن الموضوع . ولم يرد المعرض تقويم التاريخ، بل ترك ذلك للزائر . ولم يظهر المعرض كثير صلة وظاهر علاقة بين القرن الماضي وقرننا .

لقد انتهى بيسارك بسياسة القوة إلى درجة سبأها ودرجة الإشباع، ثم وقف عندها . لكن من جاءوا من بعده لم يبقوا عند ذلك الحد وحاولوا مرتين «السيطرة على العالم» . ولم تصل الدولة الألمانية إلى حالة الإشباع إلا في عهد أدناور، ثم ظلت كذلك إلى أن جاء التاريخ بحل جديد للقضية الألمانية مائة عام بعد أن سرح فيلهلم الثاني المستشار بيسارك . وجاء هذا الحل في إطار «الماني أصغره» من الإطار الذي كانت فيه الوحدة الألمانية في عهد بيسارك والسذي كان - على كل حال - وقتذاك الإطار الألماني

التي سنت في عهده والقانون الذي أصدره في شأن الاشتراكيين . والحقيقة أن بيسارك لم يفهم حركة التجديد تلك، وإنما انشغل بسياسة القوة عن كل شيء . ولم يعرض لحركة التجديد في مبنى غروبيوس عرضاً منفصلاً، إذ أتبع المعرض كله التسلسل الزمني . وكما يتقد هاهنا أن المعرض لم يخصص لفترة تأسيس الرايخ سوى قاعات ثلاث من التسع عشرة، كأنها إنجاز بيسارك في العشرين السنة التي حكم فيها مستشاراً لم يكن أهم ما أنجز مطلقاً . أو ليس هذا الإنجاز ضرورياً لهمم الاتصال والانقطاع في تاريخ الدستور الألماني؟

لم يعط المعرض إذن حركة التجديد حقها، ولكنه لم يقصر في المقابيل في عرض الإطار الأوروبي الذي جرت فيه السياسة الألمانية في عهد بيسارك، فعرض لها بإسهاب من وجهات نظر ألمانية وأخرى أوروبية .



«منتج الرصاص». رسمٌ لكريستيان لودفيغ بوكلمان. لا أحد يدري ما خلق بالدمال من أضرار صحية في مثل هذا الحجم

بعض المراجع في موضوع «بيسارك»:

- Rudolf Augstein
OTTO VON BISMARCK
Hain Verlag, Frankfurt/M 1990
- Blumark
GEDANKEN UND
ERINNERUNGEN
mit einem Essay von Lothar Gall,
Propyläen Verlag, Berlin 1990
- Ernst Engelberg
BISMARCK – URPRESSE
UND REICHSGRÜNDER
Siedler Verlag, Berlin 1985
- Lothar Gall
BISMARCK – DER WEISSE
REVOLUTIONÄR
Ullstein Verlag, Berlin 1980
- Edward Crankshaw
BISMARCK, Biographie
List Verlag, München 1990
- Christian v. Krockow
DIE DEUTSCHEN IN IHREM
JAHRHUNDERT
Rowohlt Verlag, Reinbek 1990
- Wilhelm Mommsen
OTTO VON BISMARCK
Rowohlt Verlag, Reinbek
- Michael Stürmer
BISMARCK – DIE GRENZEN
DER POLITIK
Piper Verlag, München 1987

الصغير*. ومع أنّ ألمانيا تدرّجت إذن من صغير إلى أصغر
فهي اليوم في حجم مقلق لبعض جيرانها.

يُجربنا التاريخ على إعادة النظر في بيسارك. فالوقوف على
تاريخ عهده لم يعد مجرد توق إلى الماضي ورغبة في
الاستطلاع. كتب سومبارت: «قد يصل المؤرخون إلى أنّ
عهد بيسارك والقضية الألمانية، والقضية الأوروبية أيضاً،
كما نظر بيسارك إليها جميعاً، لم تبلغ نهايتها إلا الآن. إنّنا
نشهد الآن تحسّراً تاريخياً في المقاييس، فلا علاقة بين
الوحدة الألمانية كما تمّت مؤخرًا، وبين تأسيس بيسارك
للتاريخ، بل العمليتان متناقضتان: إحداهما كانت بالدم
والحديد، والأخرى جاءت تنويعاً لسياسة السلام».

* نذكر القارئ بأنّ ألمانيا الكبرى، وألمانيا الصغرى، مصطلحان
تاريخيان يراد بالأول - على وجه التصريح - ألمانيا الحالية وروسيا
الشرقية والنمسا، وبالثاني هذه المناطق بدون النمسا.

هل السور مازال قائما في عقولنا؟

غونتر دي برين

شيء أن تتخذ كريستا فولف هدفا لهذا النقد السليبي، بل رمزا له. وما نراها تعرّضت له لولا شهرتها وما بلغت من نجاح، بات يحفز النقاد على قذفها وإحباطها. ولا غير، على كلّ حال، في الخروج من الحالات المعزولة والأوضاع الخاصة إلى التعميم، إذ لا يكون هذا التعميم إلا اعتبارا وجورا عن القصد. والأدب مجال يبرز الأفراد فيه ونظير الشخصيات. وكلما كانت هذه الشخصيات متميزة، صعب جمعها في إطار واحد. وتزداد الصعوبة درجات إذا كان هذا الإطار دولة، فيقدّر تأثيرها الثقافي عندئذ أكثر مما هو يستحقّ.

ومن الدقة أيضا أن ترك المقارنات التاريخية جانباً، وإن بدا الشبه ملزماً، ولنعبد بصورة خاصة عن المقارنة بأوضاع عهد النازية، إذ نزل التاريخ الألماني إلى الحضيض الأخلاقي. فالمقارنة بأوضاع ذلك العهد لا تؤدي إلا إلى التقليل من فظاعتها.

ويخطئ أفحش الخطأ من يزعم أنّ السعي إلى الوحدة هو تعبير عن الطامح إلى تحقيق «ألمانيا الكبرى» وأنّ الوحدة التي تمت كانت ضماً للجمهورية الألمانية الديمقراطية. كما يخطئ خطأ لا يقل عن الأول فحشا من يقارن الهجرة من الجمهورية الألمانية الديمقراطية بالهجرة من ألمانيا النازية. ثم إنّ مصطلح «الثورة» قد بات مشحوناً بالمفاهيم التاريخية. فمن استخدمه دلالة على أحداث خريف 1989 قصد به - في الأرجح - إلى صيغ تلك الأحداث صيغة بطولية. وهذه نظرة للأحداث أقل ما يقال فيها إنها نظرة محدودة. فالاضطرابات التي شهدتها الشارع - بعد فراغ الناس من أعمالهم - لم تكن إلا حلقة في سلسلة طويلة من الأسباب، يكفيها هنا الإشارة إليها بكلمات معلومة المدلول، مثل: غوربتشوف، والهجرة الجماعية، والمجزر، ويولوفيا. بل من الجائزة أن قد كانت اضطرابات الشارع

تركت المراقبة التي كانت تُمارَس في الجمهورية الألمانية الديمقراطية سابقاً آثاراً تسبّب حالياً الجوّ الأدبي في ألمانيا شرقاً وغرباً. وفقدت الآن الكتب التي كانت ممنوعة قبل الوحدة حالة الشهداء. ولتقلّ بصراحة: من كان يقول في كتاب رديء أنه ممنوع إنه رديء، رُمي بالتواطؤ مع المراقبة. ومن قال في كتاب جيّد ممنوع أنه جيّد اتهم بأنه لا يستحقه إلا لكونه ممنوعاً.

وابتدأ النقاش والاختصاص في مسؤولية المثقفين في الجمهورية الألمانية الديمقراطية ومواقفهم بحملة الهجوم التي شنت على الأدبية كريستا فولف. وقد يكون في طريقة بدء هذا النقاش جانب عمل وشيء من التجني. لكنّ للنقاش ما يبرّره، بل أنسا موضوعاً خاصة عندما يصل إلى معالجة المسائل المبدئية. ويلزم، إذا أردنا النجاح للوحدة الألمانية، أن نحلّل الماضي، إذ كنّا مجزئين، تحليلاً نقدياً، وآلا ترك للجيل القادم عبء استيعاب أخطاء الماضي والتقلّب عليها، كما ترك استيعاب الماضي النازي وتخطّيه لجيل ما بعد الحرب. فالهدف هو الوضوح، ليس الانسجام. والمطلوب هو الصراحة، ليس التبرؤ وحسب الظهور. وهذا وحده كفيل بأن يجعل النقاش يقربنا من الحقيقة التي تبين الخطايا والأخطاء.

ويليق بنا أن نصوّب اهتمامنا ما استطعنا إلى السلوك الأخلاقي والسياسي للأديب الذي ندرسه؛ وأن نحمل أنفسنا على الاعتقاد بأن أجود الكتب لا يكتبها أفضل الناس، وإن كان هذا الزعم قابلاً للشكّ.

وننصح شباب النقاد بأن يجعلوا النقد ميداناً لتجريح من ارتفعت شهرتهم من الأدباء بالأسر ولحاولة إسقاطهم من المرتبة العالية التي بلغوها. فلهؤلاء النقاد ميادين أخرى للمنافسة والتباري. وليس من النزاهة ولا من المنطق من

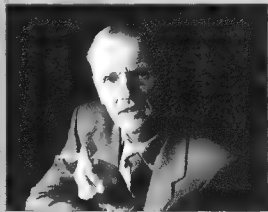
الاشتراكي شيئا قليلا أمام الحلم الشيوعي بزوال كل الطبقات.

وحصل في المجال الفني شيان نتيجة للتخلف المذكور عن النظريات القديمة التي افترض أنها موصلة إلى المجتمع الشيوعي : حصل أن ظهرت مجالات انتفاع من جهة. وحصل من جهة أخرى أن فضحت إجراءات الرقابة التي لا تخدم أهدافا عليا على أنها إجراءات لا هدف لها سوى احتفاظ أصحاب السلطة بسلطتهم. وكانت الرقابة في الجمهورية الألمانية الديمقراطية ترى خطرا في كامل الإنتاج الأدبي النقدي، حتى في جزئه المتعلق بالأهداف الاشتراكية العليا؛ بل هي ترى ذلك الجزء أخطروا. أما حركة النقد في غرب ألمانيا، فقد حاكت الرقابة في شرق ألمانيا عاكاة جرت في الأنحاء المعاكس واعتمدت في غالب الحالات على كثير من اللياقة الفنية. وكان أحب شيء إلى نقاد الغرب في أدب الجمهورية الألمانية الديمقراطية جانب المعارضة فيه. ولم يَمِ هؤلاء النقاد كثيرا أو قليلا نوع تلك المعارضة ولا انتهاؤها السياسي. ومن يكشف الآن في فكر كريستا فولف وغيرها من الكتاب نزعة اشتراكية ويُعيبها عليهم يعترف بأنه لم يفهم من قبل ماكتبوا، أو هو فهم، وإنها غدا يمدّهم من الخصوم السياسيين بعد أن زالت معارضتهم بزوال الجمهورية الألمانية الديمقراطية. والملاحظ أن عملية عمالة حدثت في الجمهورية الألمانية الديمقراطية بعد خريف 1989، فقد ظهرت نزعات متعارضة بين الأدباء، نذكر منها، مثلا، الاختلاف في النداء الذي صدر «من أجل بلدنا». أما الشر الذي جرّته الرقابة، فلا يقدر بعدد الكتب المنوعة وحده، أو الكتب التي لم تكتب، وإنشأ يأتي فيه تسميم الجو الثقافي الذي قلب الحقائق وطمس القدرة على التمييز. ولما كانت الرقابة الجانب الأبرز غالبا في الحياة الثقافية بالجمهورية الألمانية الديمقراطية، فإن تلك الرقابة أثّرت في سوق الأدب بالغرب وفي وسائل إعلامه. وأبعدت الاعتبارات السياسية ومراعاة الحظائر النقد الأدبي عن القصد أحيانا كثيرة.

وهكذا صارت الكتب المنوعة في الشرق، جيدها ورديوها، عمالة بالتمجيد والتقديس، فبانت بذلك بعيدة عن تناول النقد الأدبي. وقد قلنا: من يصف بالرداءة

نفسها في الجمهورية الألمانية الديمقراطية مسيئا، لا سيئا، احتملها النظام ولم يتصدّ لها لإفلاسه الاقتصادي والسياسي.

أمّا الإفلاس الأيديولوجي في الجمهورية الألمانية الديمقراطية، فقد حصل قبل سنين عديدة، تظهر لك عبارته في الإطراب الذي في مصطلح «الاشتراكية الموجودة حقيقة». ففي هذه التسمية الرسمية حشو وتوكيد، إذ الموجود حقيقة، وفيها أيضا تخلف كامل عن هدف الشيوعية المنشود، ذلك الهدف - أو الحلم - الذي يكفي أن يكون تبريرا لكل الأنواع والآلام والوان الاضطهاد. وظهر الإفلاس الأيديولوجي في تقديس الواقع واتخاذ النظام الاشتراكي هدفا، مع أنه - في النظرية الشيوعية - وسيلة الانتقال إلى المجتمع العديم الطبقات. ومن هنا أتى نقد المتمسكين بالنظرية الشيوعية الأصلية وملاحقة السلطات لإساهم. فهؤلاء الشيوعيون يرون حقيقة المجتمع



هونتردي برين : ولد ببرلين في 1928. واشتغل عاملا زراعيًا - وسيدًا، وأمين مكتبة. كتب عمل من 1953 إلى 1961 في المعهد المركزي للصناعة الكيماوية واستقر في برلين منذ 1963 حتى الانسحاب وهو من أهم المثقّلين وأدباء الجمهورية الألمانية الديمقراطية، الذي له تجاربه في الحروب أيضا. نذكر من رواياته : «عمر سوربدان» (1968) و«الجولة» (1973) و«الألمانية الجديدة» (1984)، صدرت جميعا في دار النشر وفي شرق وأجزاء إلى مؤسسة فرانكفورت. حصل هونتردي برين في 1980 على جائزة هيلبرش من قبل نادي تنجها مدينة كولونيا. حصل عليها، كما قالت هيئة المحكمين، لتكامل عمله فالفكر ساهم به منذ الانسحاب عاملا في تحقيق للشروع الألماني للكتاب الذي دمجته الاضطهاد كثيرا، مشروع تحقيق الديمقراطية في كامل ألمانيا. وفي نفس العام 1990 انتخب للعضو الثلاثي للغة والأدب غوتفري برين في منصب نائب الرئيس.

تَسَع أحيانا وتتقلّص، ومع أنّ أساليب المراقبة كانت تزداد تسترا ودقة، والدولة تستغلّ أحيانا الأدباء المنتقدين بجعلهم واجهة لتساعها ومثالا. وما كان شيء يُطبع قبل أن يمرّ بكلّ مراحل الرقابة التي خضع لها الكتاب جميعا: المؤمن منهم بأهداف الحزب وغير المؤمن، وصاحب المبادئ والانتهازي. ونجد كبار الأدباء أنفسهم قد خضعوا للرقابة وقبلوا بالخذف. أو هم أعرضوا أصلا عن المسائل الشائكة وكتبوا في المواضيع التي لا ترى الرقابة بأسا من نشرها.

ولا شكّ في أنّ عوامل كثيرة عملت هنا عملها: كطلب القوت، وضمان المستقبل، والحرص على النجاح، والميل إلى الراحة، والجبن أيضا. لكننا نرى أنّ الشعور بالمسؤولية هو الدافع الأساسي الذي دفع بالأدباء إلى أن يقلبوا بأوساط الحلول في حالات كثيرة مقابل أن يظلوا على اتصال بالجمهور. ورُبّ فكرة ضحّى بها أديب وطاوع الرقابة في حذفها في سبيل فكرة أخرى مهمة ينشرها بين الناس.

وعلى كلّ حال، فقد عمد الأدباء في الجمهورية الألمانية الديمقراطية إلى الرقابة الذاتية والمداورة، مع ما تستيعبانه من تذلل محبط للأخلاق. ولأنّنا لم يترك هذا التصرف المهين إلّا أثرا معدودا في نفوس أولئك الأدباء، ولم يسي طابعهم أكثر مما أساء، لأنّ معنوياتهم كانت ترتفع من ناحية أخرى للتجاوب القوي الذي تجاوبه معهم جمهور القراء. فكان ذلك التجاوب بمثابة المكافأة على ما احتمله الأدباء من مهانة، وكان يأتيهم صده مع كلّ كلمة نقدية كتبوها، حتى خالوا أنفسهم الناطقين باسم الجمهور الذي أسكت صوته.

نعم، على هذه الحال، أو على حال مشابهة، كان أدباء الجمهورية الألمانية الديمقراطية في رأينا، وكانت حرّيتهم في التعبير، مع كلّ التقييد والتحديد، أوسع كثيرا من حرّية التعبير لدى وسائل الإعلام. فكان الأدباء يستطيعون بنقدهم أن يلفتوا انتباه الناس ويحركوهم، وأن يحفزوهم على الشك في صحّة الآراء الرسمية وطريقة التفكير المفروضة على الناس فرضا. وعلى هذا يكون الأدباء أعدّوا الرأي لأحداث 1989، أولئهم - على أقلّ تقدير - يَبْنُو للناس أنّ النقد ممكن. ساهم إذن في إعداد الرأي العام جميع الأدباء الناقدين، بما فيهم أولئك الأدباء الذين رفضوا الوحدة الألمانية وبادوا، في وقت لاحق، ببقاء الجمهورية الألمانية الديمقراطية، ورأوا في انتخابات

كتابا رديئا من هذه الكتب المتنوعة رمي بالتواطؤ مع المراقبة. ومن وصف بالجوقة كتابا منها جيّدا، قيل: لم يستحسنه إلاّ لأنّه ممنوع.

ولم تضعف سطوة الرقابة أبدا في الجمهورية الألمانية الديمقراطية، مع أنّ مجالات التعبير الأدبي الحرّ كانت



الواقع. ولا شك في أنّ هذا الحوار سيكون عويصا بسبب التجارب وطرق التفكير المختلفة لدى الطرفين. ولا شك أيضا في أنّه سيكون صاخبا أحيانا، بعيدا عن القصد، إذ يمشي كلّ طرف الآخر خشية كلّ غريب. (من صحيفة دي تسليت بتاريخ 90.9.7)

مارس كارثة ومأساة، ولعلهم ظنّوا وقتئذ أنّ قراءهم لم يفهموه أو أنّ قراءهم خذلوه.

وظنّهم خاطئ، كما هو خاطئ زعم من زعم في ألمانيا الغربية أنّ أدباء الجمهورية الألمانية الديمقراطية الذين خاب رأيهم في الشعب بعد الوحدة لم يكن لهم قبلها أدنى تأثير في حركة الشارع وثورة الجماهير.



وأجمع نقاد الحزب الاشتراكي الموحد على رفضه طلاما كان يحكم، فلما سقط، بدأت الفروق تظهر بينهم: فطائفة تريد بقاء الجمهورية الألمانية الديمقراطية ومواصلة التجربة الاشتراكية. وطائفة أخرى تريد الوحدة ونظاما برلمانيا ديمقراطيا. ومن غريب الظواهر أنّ الفرحة لدى كثير من كتاب الجمهورية الألمانية الديمقراطية بانتهاء عهد العبودية ما لبثت أن انقلبت حزنا، حتى قبل فهم في ألمانيا الغربية إنهم يتعنون ما فقدوا من امتيازات، غير عابئين بزوال الرقابة. وقد يصحّ هذا القول على بعضهم، أمّا أغلبية الكتاب، فأسباب حزنهم عديدة: منها الخوف على مصادر الرزق، وخشية المجهول، والحجل الذي يخلق الشعور بالخيبة عند المثقفين. وربما فقد بعض الكتاب النفوذ الذي كان لهم في الجمهورية الألمانية الديمقراطية، ولكنهم قليلون. وربما فقد أيضا بعضهم الآخر أصلا كانوا يحتكرونها، ثمّ نافستهم فيها الصحافة الحرة. ونذكر أيضا القوالب الأيديولوجية التي ترى الاقتصاد الحر مرادفا لانعدام الأخلاق ومناخا للثقافة. لقد اختلج الذين يحنون إلى الجمهورية الألمانية الديمقراطية أسطورة تشبه أسطورة الطعنة من خلف، لكن في المجال الثقافي. وهم لا عهد لهم بالحرية، فتراهم يحنون إلى الرقابة ويطالبون بجهاز دولي يحميهم. وكانت طائفة أخرى من الأدباء، قاوموا النظام الحاكم في الجمهورية الألمانية الديمقراطية، لكنّ مقاومتهم كانت من منطلق اشتراكي، إذ كانوا ينادون بالمبادئ الاشتراكية الأصلية، وكانوا يأملون قيام نظام ألماني جديد في المرحلة الأولى من أحداث الخريف المذكورة. إلا أنّ أسلمهم خاب، وفقدوا أتباعهم تدريجيا أثناء الانتخابات، ورأوا أنّ الأحداث أدّت إلى غير ما كانوا يأملون.

وعلى كلّ حال، يلزم أن يستمرّ الحوار بين الشرق والغرب، مع أنّ هذا الحوار قد بدأ بالخلاف وسوء الفهم. فإن انقطع لظنّ السور قائما في عقولنا بعد أن انحطم في

«النزاع الأدبي» أو النزاع في شأن كريستا فولف

ريغيته غروس

تعيش الأحداث تارة، وتارة تكون خارجة عنها. تشعر بالشك والريبة، وتتصرف بسداجة. وتوهم أن الأمور تجري مجراها على عاداتها وتجبر نفسها على سلوك طبيعي وتشك في الأحداث، وفي نفسها، وتعتمد إلى النقد الذاتي، ثم تهدئ من روعها وتعتمد بنفسها. والخلاصة أن الأدبية تفقد تدريجياً ثقتها بنفسها وتجتهد ما استطاعت في التمسك بهويتها. كتبت كريستا فولف وونحن، مع ما فينا من خوف مضاعف إليه جحود، قد نازلنا أنفسنا بأنفسنا وحاربناها لما كان منا من كذب وتذلل وجشع وشاية ولما كان من رغبة في الخنوع وتكالب على اللذة. وكتبت وأنا، من أنا؟ في أكثر من كائن، فأين أنا؟ أنا ذلك الكائن الذي يريد أن يتعرف نفسه؟ أم الكائن الذي يريد أن يحفظ نفسه؟ أم أنا ذلك الكائن الثالث الذي لا يرى من مانع أن يتحكم فيه السذين يتحكمون في أولئك الشباب الواقفين على الباب لمراقتي؟. وكتبت «أتحسبن أي غير دارية بما يريد أولئك الشباب من المخابرات؟ يريدون أن أصير مثلهم لأن حياتهم الفارغة قد خلت من كل سرور سوى سرورهم بجعل الناس مثلهم. أتحسبن أي لا أشعر كيف هم يتحسنوني؟ يريدون تعرف موضع الضعف في ليظرفقوا منه إلى داخلتي. إنه موضع أعرفه ولا أبوح به إلى أحد، لا أستنيك أنت ولن تحدثني نفسي بأن أبوح به!»

وسا من شك في أن سبب النزاع كان في التسويق الذي اختير لصدور الكتيب: صدر في حين تغيرت الأحوال السياسية، فلم يعد في صدره ما تحشاه كريستا فولف. وتسائل للمسائلون عن أساس الولاء الذي كنه للحكومة من بقي في الجمهورية الألمانية الديمقراطية من أدبائها وفنانيها، ولم يرضوا مغادرتها. فقاتل: بقوا لا نمتعوا به من امتياز كان النظام يمنحه جزاء على الولاء. وقال: بقوا لأنهم ما قطعوا الأمل في الاشتراكية. ثم قائل: بل ظلوا

أثير نزاع شديد في بداية صيف عام 1990 أصبح معروفا لدى الصحافة بالنزاع الثقافي. والغريب أن يدور هذا النزاع في شأن أدبية من أكثر الأدبيات الألمانية المعاصرات شهرة في غرب ألمانيا وشرقها، قد حصلت على اسمى الجوائز الأدبية من الدولتين اللأمانيتين كلتيهما. ولسنا ندري لم سمّت الصحافة هذا النزاع بالنزاع الأدبي. فهو لا يدور حول الأدب وإنسا حول مسألة قد سبق طرحها في هذا القرن: ماهي حصّة المثقفين في المسؤولية عن جرائم الأنظمة الديكتاتورية التي يعيشون في ظلّها؟ أو بعبارة أخرى: هل المثقف الذي يمتنّب الاصطدام بالسلطة إنسان مرتش فاسد؟ وهل التزيه من يتخذ مواقف سياسية صحيحة، وإن جازف بمستقبله وحرّيته وصحّته أو حتى بنفسه؟

ومن ذا الذي يزعم لنفسه حقّ القضاء في هذه المسألة؟ لن يكون، على كلّ حال، إلا رجلا قاسى القمع، هو الآخر، لا رجلا عاش في كنف الديمقراطية والحقوقي المضمونة في إبداء الرأي دون قيد أو رقابة سوى ما يقتضيه إرضاء الجمهور وإراحة الضمير. أمّا اندلاع ما سمّته الصحافة بالنزاع الثقافي، فكان في مايو 1990 إذ صدر لكريستا فولف كتيب في مائة صفحة وثائق، عنوانه: Was bleibt، بمعنى: «الباقى» أو «الشيء الذي يبقى». وكانت كريستا فولف كتبت مخطوطة هذه القصّة في خريف 1979، ثمّ عادت فتفتحتها في خريف 1989. وتروي القصّة يوما من حياة أدبية شعرت منذ أسابيع بأنها مراقبة. فهل الأدبية كريستا فولف؟ وهل المراقبون من المخابرات؟ ونمضي كريستا فولف في سرد الأحداث، فيضطرب الجانب الذاتي، وتتراحم الأفكار وتخطر الحواطر ويستدعي بعضها بعضا، فإذا بالأدبية المراقبة تصير مراقبة: تراقب نفسها وتراقب مراقبيها. وهي

عملية التحام القسمين الألمانيين، بعد التجزئة الطويلة، لن تكون بدون مصاعب وتضحيات، وبخاصة في المجال الثقافي. ولن يكون النزاع في شأن كريستا فولف آخر النزاعات الثقافية لأن الدولتين الألمانييتين ذهبتا في نشاطهما الثقافي سابقا مذهبين جد متباينين. ونأتي فيما يلي ببعض الآراء التي تداولتها الصحف في شأن كريستا فولف في صيف 1990 :

ومن الجائز أن تكون كريستا فولف انجمرت، قبل عشر سنين، من مراقبة ثلاثة من رجال المخابرات إياها من داخل سيارة «فان بورغ»، وفتت أمام مسكنها بشارع «فريدريش شتراسه» في برلين الشرقية. لكنه كان من الأفضل أن تتجاهل الأدبية هذا الحدث لتفاته، خاصة إذا قابلناه بما كانت غابرات الجمهورية الألمانية الديمقراطية تقتزف من جرائم وإرهاب... ونحن لا نفهم لم تثير الأدبية هذه الضجة الآن، عشر سنوات بعد حدوث ذلك الحدث التافه الذي لا يأتي بجديد من فضائح المخابرات... أنراها تريد القول: أنظروا أيها المواطنون، يا وفاق الأمم، يا من أصابتكم المخابرات في سمعكم ومستقبلكم، فانا

لست بالأدبية الموالية للدولة وأنا واحدة منكم... لو أن الكتيّب صدر قبل 9 نوفمبر 1989 لكان صدوره حدثا مشهودا، ولأتى إلى غضب حكومة الجمهورية الألمانية الديمقراطية على كريستا فولف، بل وإلى هجرتها من البلاد. أمّا أن يصدر الكتيّب بعد ذلك التاريخ فامر يجرع ويزعج.

(ألريش غرايتر في صحيفة «دي تسليت»).

لشأن تصبح البلاد مرتعا للأنهازيين والإماميين، فهم لم يفقدوا الأمل في الإصلاح.

لم تخف كريستا فولف قط انتباهها إلى الماركسية؛ ومن يقرأ لها، يجدها كثيرة المعالجة لهذه النظرية، كثيرة التحليل لظواهرها الكبيرة والصغيرة. فمن الغريب حقاً أن يتدلّع الآن نزاع في شأن انتسائها. أولم يحسن قراءتها من كان يمجدها بالأمس في الغرب وهو اليوم لها من الناقدين؟ إن

«تيجن القارئ»، بعد قراءة كتيّب كريستا فولف أن شيئا لم يبق من الرصيد المعنوي الذي كان لها في الشرق والغرب جميعا. تمتزف في كتيّبها بغطاها بكل تواضع. فهي أدبية لم تعد تحتمل السكوت...»

«إننا نشهد صلعة تميشها هذه الكتابة التي ليست بناعمة على ما فاتها ولا بجازعة من المستقبل...» بيد أن كريستا فولف قد اتصلت كل الاتصال بالجمهورية الألمانية الديمقراطية من حيث هي - كما زعم زورا - مجتمع التضامن والمبادئ الإنسانية والمعاداة للفاشية. وكان اتصال كريستا فولف بذلك المجتمع أوثق من أن يسمح لها بالتبرؤ من الأكاذيب التي بُني النظام عليها... وأهم ما في الكتيّب هو ما تكرر من اعتراف كريستا فولف بإخفاقها من الجهتين الأدبية والإنسانية، وبأنها اجتهدت في إخفاء طبيعة النظام الخائفة، وكان غليظا بما أن تفضحها.

(هايمو شليك في صحيفة «رايشر مركور»)

«لا مانع على كريستا فولف ولا لوم. فهي لم تتخذ البتة منصبا ولم تتأسس جمعية بل هي لم تسع إلى أن تصير سيّدة الأدب. اشتهرت، وشاع ذكرها في العالم. ولكن، يتم اشتهرت؟ أينشأها الاجتماعي والسياسي؟ أم بالكذب والوشاية؟ كلا، وأنا اشتهرت بعملها الأدبي».

(فولكر هافه في صحيفة «دي تسليت»).

ومن قبل ، كان الأدباء يمدحون لكل نقد يأتون به ، كانوا
الأدب لم تكن له وظيفة سوى النقد الاجتماعي . أما اليوم
فيؤنس على أولئك الأدباء أنفسهم أنهم لم يسيطروا
الحكومية . والجميع يعلم أن كل أدب في الجمهورية
الألمانية الديمقراطية كان له في البيت فرقة من الدبائيات
(دايشكريش ، رئيس لخدمة الأدباء في الجمهورية الألمانية
الديمقراطية من مجلة «الصحافة والفن» .)

«إن مركز PEN في جمهورية ألمانيا الاتحادية ليرحب بالرأي
الحريّ والمناقشة الحادة بين الأدباء من الدولتين الألمانيّتين .
لكنّه يدين ما أصبحت تنشره جرائد كثيرة من أقوال ناس
يدّعون العصمة لأنفسهم ويخطّون من شأن غيرهم
ويشكّكون في نزاهتهم . ويُذكر مركز PEN بأن لائحته لا
تري تناقشا بين النقد الموضوعي الحادّ والتسامح والتأدب
بقدوما ترى أنّ بعضها يكمل بعضها .»
(كارل أمري ، رئيس مركز PEN) .



«لم تكن كريستاف فولف ، كما يبدو ، قاهرة على استيعاب
المجتمع المصري من حيث هو نظام معقد تتراجم فيه
المجموعات وتتنافس . وأما تظهر كل الدلائل أنّ الأدبية
تصاحلت مع مجتمعها على أنّه نمط كبير من العاتلة
اليورجوازية الصغيرة القائمة على قاعدة استبدادية . فلمره
لا يتخاض العاتلة التي يولد فيها ، ويظلّ يمدّ منها ، وإن
فلورها . ولا يمكن الإتيان بأسباب منطقية للولاء لها . . .
... وثمة أكثر من دليل على أنّ كريستاف فولف مكثت
سنتين طويلة تفسّركه المواطنين للدولة على أنّه مظهر من
مظاهر أزمة نفسية حادة . كما رأت في مفادهم لثانيا
الشرقية فعلا غير منطقي ، ذا مصدر نفسي . . . لم يتطرق
بالها ، كما يظهر ، أنّ تلك الأزمان الاجتماعية ليست من
باب الأدب وأنّ الاضطهاد الاشتراكي لا يُعالج كما تُعالج
الأمراض النفسية . . . تلمس في كريستاف فولف ميلا إلى
الاحلام وتقلّ الأوهام واستعدادا إلى الاعتقاد الأعمى ،
وهذا ما يجعلنا نشكّ في أن تكون أدركت ، ولومرة واحدة
أنّها كانت تعيش تحت حكم استبدادي . . . لقد ازدهرى
النظام الاشتراكي الحريّة والعدل والديمقراطية ، أي كلّ
ما ساء إليه الفكر . ولم يتّجف هذا الموقف على أيّ أدب أو
فنان من وسط أوروبا ، ولا على الكتّاب ذوي الشأن من
الجمهورية الألمانية الديمقراطية الذين تصرف كثير منهم
تصرّفا منطقيا فطاعوا النظام وانصرفوا عنه .»

(فرانك شيرملر في صحيفة «فرانتفورتر آلغهاينه
تسايتونغ»)

وانتهت كريستاف فولف إلى أسلوبها الخاص ، أسلوب
المناقشة بوحدة والتدخل باحتراز ، ذلك الأسلوب الذي
ظهر تأثيره . قرأ لها الناس من شرق ألمانيا وغربا خلال
عقود . لأنها من الكتّاب المبدعين الذي ساهموا في حرقلة
بعض من القطعة بين الدولتين الألمانيّتين . فمع كلّ ما
بلغته تلك القطعة فإنها لم تكتمل في المجال الثقافي ، وكان
أن نشأ حوار أدبي بين شرق ألمانيا وغربا»

(هونتر خراس في مجلة «دير شبيغل»)

«ووجدت حركة ثقافية (في ألمانيا الشرقية) إلى جانب ما كان
من رداة ومهر فساد ، واستطاعت تلك الحركة الثقافية أن
تفكّت بوحدة من ترويض النظام لِحاها ، واستفطت ، على
ذلك ، بمواقفها اليسارية . . . لا ، أيّها السادة ، هذه لجة
غير مقبولة . كونوا أرقّ حسا وأدق شعورا ، ولا تصدروا
الاحكام بدون تحفظ ، عليكم بالحد والتمهل !»

(فالتر باتس في صحيفة «دويتشه تسايتونغ»)

عن آفات الشهرة، وحلاوة النجاح

حسين أحمد أمين

فالقاعدة في هذا الشأن إذن أنه لا قاعدة، وأن الأمر يتوقف على شخصية الأديب وطبيعة تكوينه . فإن كان قد قبل إن الفراق يقتل المودة السطحية ويزيد المودة الصادقة توهجا، فكذلك النجاح والشهرة قد يقتلان المواهب الصغيرة والزائفة، ويصقلان الموهبة الحقيقية الضخمة .

المواهب الزائفة

فأما عن صاحب الموهبة الضعيفة أو الزائفة: فهو قد يخرج على الناس بكتاب يلقى بينهم رواجاً عظيماً ولا يكون لهذا الرواج والنجاح أدنى صلة بعقريه أو نبوغ . فقد يكون حاولوا لأسرار سياسية لا يعلمها غيره، أو وصف رحلة إلى أقطار بعيدة لم تطأها أقدام غالبية قرائه . وقد يكون كتابه جنسياً فاحشاً، أو فكاهياً رائقاً، أو بوليسياً شائفاً، أو عاطفياً رومانسياً يستهوي قلوب المراهقات والمراهقين، أو شديد التعاطف مع تيار سياسي أو ديني له شعبية كبيرة مؤقتة . . . حينئذ يلمع اسم الكاتب، وتزداد دور النشر من نسبة مكافآته، وتستجلبه الإذاعة للحديث فيها، والتيليفزيون لكتابة التمثيليات المسلسلة له، وتستكتبه الجرائد والمجلات، ويدعى للاشتراك في ندوات، وإلى اللقاء المحاضرات، وتجرى معه المقابلات الصحفية، وتُسند إليه كتابة عمود يومي أو مقال أسبوعي، ويؤخذ رأيه عند وقسوع حدث، ويُعطر بالأسئلة عن نمط حياته وأسلوب معيشته، وعن ألوان الطعام التي يهواها، والأغاني التي يفضلها، وعلة غرامه بالقطط، وسبب كراهته لارتداء رباط العنق .

وهو إذ يُقبل على كل هذا في نشاط وهمية، إنها يحفر قبره بنفسه . . . فالساعات التي كان يقضيها في الاطلاع

تضاربت الآراء حول ما إذا كان نجاح الأديب وشهرته يُفسدان أدبه وشخصيته . فمن قائل إن النجاح هو الذي أعداء الأديب: فالكتاب الجيد يأتي له بالمال . وما يأتي المال حتى يرفع الكاتب به من مستوى معيشته . وما يرفع مستوى معيشته حتى يبدأ هو وزوجه وأولاده في اعتياده، فيحرص كل الحرص على ألا ينخفض . ويؤدي حرصه ذلك إلى السرعة والإفراط في الكتابة . والإفراط والسرعة في الكتابة يؤديان إلى الإسفاف وهبوط المستوى . وإذ يهبط مستوى كتاباته يخذل حماس النقاد والقراء . ويخمد هذا الحماس تهتز ثقة الأديب بنفسه .

ومن قائل إن النجاح لا يفسد الأديب وإنما يُصلحه . وهو لا يؤدي به إلى الغرور وتعاطف الإحساس بذاته ورضائه عنها . بل هو يهزّز من السبات العلية في خلقه، ويُضفي عليه تواضعاً وتسامحاً واعتدالاً مزاج، في حين يميل به الفشل إلى أن يضمحي قاسياً شديد الإحساس بالمرارة، عظيم الحسد لغيره من الكتاب الناجحين، دائم السخط على ما حوله ومن حوله .

وتضارب الآراء هذا راجع في حقيقته إلى اختلاف طبائع الناس اختلافًا يجعل من الأمر الواحد ضاراً بهذا ومفيداً لذلك . فمن المؤكد أن النجاح المبكر والشهرة لم يضرّا بأدب تولستوى، أو دوستوفسكي، أو جوتيه، أو تشارلس ديكنز، أو توماس مان، أو آرثر ميلر . كما أنه من المؤكد أنه أفسد فرانسواز ساجان، وجون أوزبورن، وكولين ويلسون، وسكوت فيتزجيرالد، وتينيسى ويليامز، وشولوخوف . . . كذلك فقد يؤدي فشل أديب معين في إحراز النجاح والشهرة إلى إحساسه بالقر، وفقدانه الثقة بنفسه، ثم إلى إحجامه كلية عن مواصلة الكتابة؛ وقد لا يؤثر هذا الفشل في إيمان أديب آخر بقدراته وقيمة ما يكتبه، فيكتب نفسه أو لأجيال تالية هو على ثقة من أنها ستكون أقدر على تقييم أدبه تقييماً عادلاً .

وأحدث ما نشر. وثمة نساء وفتيات قاصرات العقل يرأسلنه أويستشرنه أويتزاحن عليه، ويرين فخرا أن يشثن معه علاقة جنسية... كل هذا وغيره أمور من شأنها أن تقتل الموهبة الصادقة بله الموهبة الزائفة، فإذا كل كتاب هو أضعف مما سبقه، وكل مقال أئفه من سلفه. حتى إذا صار كقشرة الليمونة قد اعتصر منها كل ما في جوفها، تعجب وتأفف، وتأم وتذمر، إذ يرى الجمهور وقد تحول عنه فجأة إلى كاتب صاعد ونجم جديد، وإذا مكانه في صفحة القيامة وهو الذي كان قد أوشك أن يصبح على ثقة من أنه في زمرة الخالدين.

متاع الغرور

لا شك في أن كل هذا كان وراء قولة أنتوني ترولوب الشهيرة إن النجاح هو ميثابة السم الذي ليس من المصلحة تناوله إلا في أواخر العمر؛ وحتى في أواخر العمر فإنه لا ينبغي تناوله إلا في جرعات صغيرة. فالكهل والشيخ أبصر من الشباب بالأمور على حقيقتها، وأصعب انبهاراً بالتقلب الفاني، وأقل تعرضاً للإصابة بالزهو أو بالإفراط في تقييم متاع الغرور. فإن أخذنا في الاعتبار ذلك الميل المرضي لدى النقاد إلى أن يلعبوا دور يوحنا المعمدان الذي بشر بقدوم المسيح، والتلهيل الأحمق لكاتب جديد شاب باعتباره «أمل المستقبل»، وأعجوبة الزمان، وخليفة طه حسين وعباس العقاد، أدركنا مدى خطورة خمر الشناء المفرط على عقول الشباب الغرور. والكثيرون منا قد عاصروا الضجة المقتعلة التي صاحبت صدور رواية «مرحبا أيها الحزن» لفرانسواز ساجان وهي في الثامنة عشرة، وتمثيل مسرحية «أنظر إلى الماضي في غضب» لجون أوزبورن وهو في السابعة والعشرين، وظهر كتاب «الغريب» لكولن ويلسون وهو في الخامسة والعشرين، ثم لمسوا ذلك التدهور الغريب الذي طرأ على ثلاثتهم وإفلاسهم الذهني الرهيب بعد أن صاروا من مشاهير العصر ونجوم الأدب. كذلك يمكننا تبين هذه الحقيقة من قراءة الروايات الست لجي دي موباسان، ومراقبة انحداره التدريجي من رواية رائعة (حياة)، إلى رواية جيدة (بيل

والقراءة تتناقص فتتضاءل فتندثر. والمال الذي بات يُغدق عليه قد نقله من الريف أو مدن الأقاليم إلى العاصمة، أو من وسط شعبي يفيض حياة وكان مصدر إلهام كتاباته الأولى إلى صالونات الأغنياء والأدياء من أمثاله. وقد تعرّف بسبب نجاحه بعدد كبير من النقاد والكتاب، وأنشأ معهم علاقات شخصية، فباتوا مضطرين اضطراراً إلى امتداح كل كتاب جديد له، أو الإحجام، على الأقل، عن بيان نقائضه وعيوبه، فيزيده مديهم الذي يحسبه غلصا غرورا واطمئنانا إلى استمرار موهبته. وعدّ الناس ضرطته غنأً وقالوا إن فسا قد فاح طيب!

مشهد من مسرحية جوت. «فاوست». التي أخرجها غوستاف غرودنغس لإخراجها بدنياً، دخل تاريخ المسرح



وإذ أن المجلات والصحف ودور النشر وسائل الإعلام يهمنها شهرة الكاتب قبل جودة ما يكتبه، فإنها تظل على إلحافها في طلب المقالات والتثليلات المسلسلة والكتب إلحافاً يومه بأنه لا سبب وراءه غير عبقريته. وعموده اليومي في الصحيفة يُملأ، ومقاله الأسبوعي في المجلة يُكتب، وإن لم يكن قد بقي في عقله أفكار جديدة، والبشر لا بد من استخراج الماء منها ولو كانت فارغة. وأصحاب الصالونات من الأغنياء يتهافون على دعوتهم لإضفاء البريق على سهراتهم، فيتبدد وقته وتشتت طاقته الذهنية والروحية بالتدرد عليها لساع الثناء على آخر ما كتب،



فرانز كافكا. لم تسمع الجاهل باسمه ولا بأبيه إلا بعد انقضاء الأعمار على وفاته

السلامة في التحالف والتآزر من أجل هدمه، والتضافر على تحقيره وإخماد صيته. وقد يلجؤون إلى سلاح الصمت للمحيلة دون نيله الشهرة التي ستودي بشهرتهم، فلا يذكرون كتبه بكلمة، ويمرصون على ألا يرد ذكر اسمه على ألسنتهم، في الوقت الذي يشيدون فيه بكل مقال أو كتاب يصدر عن أمثالهم من أصحاب القرائح العقيمة الجديدة، ويمسح بعضهم جوخ بعض كبا تتهارش الحمير، مطمئنين إلى أنه لا خطر على شهرتهم من شهرة النافهين الأراذل.

على أن تأخر شهرة المجيد الموهوب هو في الغالب خير له وإن كرهه وتآلم له. فهو بتأخرها قد تجنب لسنوات طويلة ما تحدثنا عنه من أخطار الشرة والغرور، والصالبونات والنساء، وهجره لمصدر إلهامه وبيته الطبيعية.. لا زال وقته ملك يده، وقراءاته وساعات تفكيره وتأملاته لم ينتقص منها شيء. كذلك فإنه ما من شيء ذي قيمة حقيقية إلا استغرق نموه زمنا طويلا. أو كما قال ابن حزم: وأسرع الأشياء نموا أسرعها فناء، وأبطؤها حدوثا أبطؤها نفادا، وما دخل عسيرا لم يخرج سيرا.. إن تأخرت شهرة الكاتب في حياته فالأرجح أنها ستدوم مدة أطول بعد وفاته:

يموت رديء الشعر من قبل أهله

ويجده يبقى وإن مات قائله
(دعبل)

فهو إن تأمّن فإننا لننّين. «قال بعض الشعراء لبعض: أنا أقول كل ساعة قصيدة وأنت تقرضها في كل شهر. قال: لأنني لا أقبل من شيطاني مثل الذي تقبله من شيطانك!» وإن كتب فإننا يكتب للأجيال كافة والأمم كافة، لا لجيله وحده وأتمته وحدها. أما من جاءت شهرته الزائفة نتيجة تناوله لموضوعات الساعة، أو لإرضاء ميول عارضة واتجاهات سياسية أو دينية مؤقتة، فإننا شهرته أشبه شيء بالأعشاب والنباتات الصحراوية التي تنمو سريريا وتذوي سريريا ويسهل على الطفل الرضيع اقتلاعها، أو بالورقة الخفيفة ليس بوسع أقوى ذراع لئلا قد أو ناشر أن يطيرها مسافة بعيدة.

أضف إلى ذلك أن تأخر الشهرة والنجاح سبب في ألا

مزايا تأخر الشهرة

وأما عن أصحاب المواهب الحقيقية، فما من أدنى شك في أن الشهرة ستكون من نصيبهم، وأنها ستلازمهم بالضرورة ملازمة الظل للإنسان. غير أنها كالظل، تسبق الإنسان أحيانا وأحيانا تتبعه. وقد يبا قبل أن يعيدها يحوي أموالنا لم يدخلوه حتى ماتوا، وأحياء سيظهرون منه فور وفاتهم... فالكاتب التميز الفحل، كالمتني وشونهار، لا مفر من أن يستشير عند الكتاب من أصحاب المواهب الزائفة مشاعر الحسد والغيرة والخوف والكرامية. فهو كالشمس إذا طلعت لم يبد منها كوكب، على حدّ تعبير النابغة الذبياني. وإذا تصفّر وجوههم وتقبض صدورهم إزاء كل كتاب أو مقال يمتاز يصدر من قلمه، يرون

والعين، كما قيل، لا ترى نفسها إلا بمرآة. . . وإذا أن العالم زائر بالأناس العاديين غير المتميزين، فإن الشهرة العظيمة لا يمكن أن تعني إلا أن صاحبها فرد متميز خارق للعادة، وأنه من بين الآلاف التي يصادفها في الطريق، أو الملايين التي تسمح بوجودها، ذو قيمة فذة ترفعه فوقها، وتفرقه عنها. ولا بد أن إدراكه لهذه الحقيقة سيجلب إلى نفسه الرضا والسعادة، خاصة إن كان العمر قد تقدّم به فأفقدته القدرة على الاستمتاع بأمور كثيرة مما يستمتع به الشباب. حينئذ تصحى الشهرة عنده إحدى متعه المحدودة، وتعود أيضاً لا بأس به عما بدأ يتصور شيخوخته من آفات، ومصدر رزق حين تضعف قواه الجثمانية عن تحصيل الرزق.

هذا إلى أن الناس عادة إنسا تحكم على الأشخاص وأفعالهم على ضوء النتيجة وقدر النجاح. وعندها أن الفاشل لا بد سيء، والنجاح لا بد جيد. فالخط السعيد كثيرا ما يكون لازما للإعلاء من شأن المناقب والفضائل. . .

وهنا هو كل من يوليوس قيصر وكاتيلين قد اعتزم نفس الأمر، وبیت نفس الخطّة والمؤامرة ضدّ الدولة، وكان لدى كلّ منهما نفس القدر من الموهبة والشجاعة. غير أن نجاح قيصر في إنجاز خطته قد صيره بطلا تسير بذكره الركبان، في حين أدى فشل مؤامرة كاتيلين إلى الحديث عنه في كتب

يتعجل الكاتب الإنجاز، إذ ليس هناك ما يستحقه ويدفعه إلى أن يمسك بالقلم مالم تجلّ بخاطره فكرة جديدة ذات قيمة. وهو في العادة إنما يكتب لإرضاء حافز داخلي قوي يحفزه إلى التعبير عن ذاته، لا لإرضاء جمهور قرائه:

على نَحْت القوافي من مقاطعه
وما على لهم أن تفهم البقر (البحتري)

وهو يدرك أن النّائحة الثّكلی ليست كالثّائحة المستأجرة، وأن الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الأذان. . . لذلك فهو حريص كل الحرص على كمال الأداء، وإتقان الصنعة. ليس ثمة أمامه عمود يومي عليه أن يملأ سطوره بأي كلام، ولا وراءه رئيس تحرير مجلة يستحقّه الإنجاز كي يلحق بالعدد الأسبوعي، أو مدير إذاعة يستعجل حلقات التمثيلية لتسجيلها قبل ظهور هلال رمضان. وقد قضى جوده في كتابة «فاوست» اثنين وستين عاما. ولو أنه كان ينشرها في حلقات في مجلة، أو استعجله مدير الإذاعة لتسجيل المسلسل، لكان من المؤكد أن يجرم الأدب العالمي من إحدى روائعه.

حلوة النجاح

غير أن للشهرة والنجاح في حياة الكاتب - رغم كل ما قلنا - آثارها الطيبة الحميدة. صحيح أن قيمة الكاتب الحقيقية ليست في إنتاجه الفعلي بقدر ما هي في قوة الترقية ورهافة الحسّ اللتين مكنته من كتابة ما كتب، وإنتاج ما أنتج. . . هي في نفسه وملكانه لا في المظهر الخارجي لهذه الملكات. غير أن الشهرة ونجاح كتبه من شأنها أن يعظمته على أنه يمتلك موهبة حقيقية يجدر به استغلالها وإنباؤها وتعهدها بالرعاية، في حين قد يزعرع الفضل من ثقته في وجود تلك الموهبة فيتوقف عن ممارستها. . . فالثقة بالنفس هي عباد المهارة وشرط المقدرة. والأديب عادة يفتقر إلى القدرة على أن يحكم بنفسه على مدى جودة ما يكتب مالم يلمس ردّ الفعل الإيجابي أو السلبي لدى جمهور قرائه ونقادهم.

فرانسواز ساجان: صدرت لها رواية «مرحبا بيا الحزن» وهي في الثامنة عشرة، ثم طرأ عليها تدهور غريب





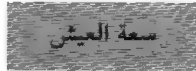
الأديب الروسي نيدور دوستوفسكي كان شديد السرعة في الكتابة. وأنتج مع ذلك كتاباً خالداً

نجوم السينما والمسرح والشعر والموسيقى والرسم والنحت والسياسة والدبلوماسية والاقتصاد، فتتمو بلبقياهم معارفه، ويتسع بمحاورتهم نطاق اهتماماته، ويفتح أمامه بالاستيعاب إليهم باب من الخفريات الجديدة التي لم يكن له عهد بها. وهامهم المعجبون به يكتبون إليه أو يجادلونه في لقاءاتهم به عن أغصان خصائص حياتهم وأسرار قلوبهم مما لا يُفَضُّون به إلى أقرب المقربين إليهم من أصدقائهم وذويهم. ثم ها هو يدعى إلى مؤتمر للكتاب في هذه الدولة الأجنبية أو تلك، أو إلى لقاء محاضرات في جامعة أوروبية أو أمريكية، وقد يسعى حاكم آسيوي أو إيطالي إلى الاجتماع به، أو أمير عربي إلى استشارته والانتساب برأيه. فإذا هو هو ابن الحاج عبد المقصود عمدة إحدى قرى الصعيد، وقد نزل ضيفاً على كاسترو، وتداول ساحة مع شوان لاي، وجال بين الأثاريين الإسلامية في سمرقند وطشقند، ودخل في نقاش مع أستاذة جامعة أوكسفورد وطلبتها، وتناول العشاء هو وزوجته على مائدة يفتوشكو أو مكسيم رودينسون، وأدلى بحديث لإريك رولوف في صحيفة لوموند.

فلن كان كل هذا قد استغرق الكثير من وقته، وأثر في قدر قراءاته، فهو بالتأكيد قد أثرى حصيلة تجاربه، ووسع من أفقه ومفاهيمه عن الحياة والعالم حوله، وقضى على خطر

التاريخ باعتباره خائناً غيبياً. . كذلك فقد ثار البحارة على كريستوفر كولومبوس إبان رحلته البحرية، ورفعوا راية العصيان وطالبوه بالعودة إلى أسبانيا، فاستمهلهم متوسلاً ثلاثة أيام بقبل بعدها عائداً إن لم تبد خلافاً أرض في الأفق. ثم إذا بهم في مساء اليوم الثالث وقد لاحت لأعينهم أرض العالم الجديد. ولو أن البحارة أبوا إمهاله غير يومين، وعادت السفن إلى أسبانيا وقد خابت الأمال المعقودة عليها، لذكر الناس كولومبوس باعتباره حالماً واهماً، قد خدع الملك فرديناند وغرّبه، وبدد الأموال الطائلة وخاطر بأرواح بحارته، في حين يذكرونه الآن بفضل نجاحه على أنه المكتشف الأعظم، والبطل الفرد. فالدنيا إذن إذا أقبلت على أحد أعارته محاسن غيره، وإن أدبرت سلبته محاسن نفسه. . فإن كانت جودة إنتاج الكتاب هي في بعض الأحيان سبب شهرته، فإن شهرته هي في كل الأحيان سبب الاعتراف بجودة إنتاجه. ولو كان الفضل نصيبه لتصدّ الناس لنفس هذه الكتب العيوب، ويرروا بها فشله وخول ذكره:

وأندك الناس عيشاً من تكون له
نفسُ الملوك وحالات المساكين



فإن كان النجاح قد وفّر للكتاب سعة في العيش، ونقله بذلك من حيّة الشعبي أو الريف وسكانها إلى حيّ أنيق في العاصمة، وتحول عن استخدام الحافلات العامة المزدهجة إلى ركوب سيارة خاصة به، وتضاءلت صلاته بطبقات الشعب المختلفة وكادت تقتصر على الأثرياء والفنانين، فلا شك أيضاً في أن الضيق في جانب مصاحبه انفرجاق في جانب، وانغلاق باب هنا يواكبه انفتاح باب هناك. . . فهو الآن قد أضحي بفضل الشهرة والنجاح بخالط أناساً من طبقة الأدياء والمتقنين ذوي الأفكار والأحاديث والمساجلات التي من شأنها أن تغذي فكره وإن لم تغذ مشاعره إلا لاما. . وهو يقابل في الأمسية الواحدة يقضيها في أحد صالونات الأغنياء مجموعة من المشاهير من

على تداول اسمه، فهناك عشرات من الأدباء المشاهير ممن أتقنوا حرفة الأدب بفضل كتابتهم للصحف، (صامويل جونسون، أدسون، هازليت، ثاكري، برناردشو، جورج أورويل، بريستلي، جراهام جرين) . . . والكتابة من أجل المال ليست عيباً في حد ذاتها كما يزعم تولستوي، اللهم إلا إن كان الاشتغال بالقضاء أو الدبلوماسية أو الهندية أو الزراعة أو غير ذلك لقاء أجر عيباً. وثمة عدد من الأدباء ممن قضى الفقر على مواهبهم أكبر من عدد أولئك الذين قضى عليهم الإفراط في الخمر، أو أودى بهم الغرور، أو أضربهم الشراء الفاحش.

هذا وقد يكون تأخر الشهرة والنجاح مرعاة للاسترخاء، وسبباً في السكون إلى الكسل. إذ ليس لدى الكاتب المغمور حافز يدفعه إلى المواصلات والإنتاج المتدفق، ما دام لا يرى جمهوراً ينتظر إنتاجاً جديداً له، أو ناشراً يستحقه، أو رئيس تحرير يقف وراءه بالمرصاد. وما من أحد يوسعه أن ينكر أنَّ المشايبة والعمل المتواصل يساعدان على صقل المواهب وإتقان الصنعة، وأنها لازمان للأدب لزوم التدريب المستمر للرياضي والرسَّام وراقصي الباليه والمغنين والموسيقيين.

غير أن أبرز النقاط الإيجابية في الشهرة والنجاح في رأيي هو حرص الكاتب بسببها على ألا يسيط مستواه، وخشيته الدائمة، والمؤلة المأساوية أحياناً، من أن يأتي إنتاجه الجديد دون إنتاجه السابق. فهو دائماً في خوف على موهبته من أن يعترها نقصان، وفي شك من قدرته على أن يجعل كتابه الجديد في مستوى كتابه الأخير الممتاز. وهو يعلم أن النقاد والجمهور بصفة عامة لديهم ميل خبيث إلى أن يحكموا بضعف الإنتاج الحديث بالمقارنة بالإنتاج القديم الذي حللوا له وأشادوا به. وقد كانت جل معاناة جوستاف فلوبر في حياته هو من قول الناس له إن روايته الجديدة، وإن كانت طيبة، لا يمكن مقارنتها بروايته الأولى «مدمام بوفاري». والكاتب يدرك أن الجمهور متقلب هوائي، وأنه قد كان بمقدوره أن يرفع به السحاب على استعداد دائم، وفي أية لحظة، لأن يخسف به الأرض وأن ينقل إعجابه وتبليبه إلى غيره. . . . فالنجاح إذن هو خير ضمان لمحاولة الكاتب أن يُبقي أدبه على مستواه الرفيع، وأن يُسَلِّم يده عن الإسفاف، وعن الاستهانة بقارته والاستخفاف. وهو أمر قد يكون مدمراً في

أن يتحوَّل إلى دودة كتب، أو أرواهب في صومعة. كذلك فلا بدَّ أن يؤذي اطلاع الجديد على عوالم النحت والرسم والسينما والاقتصاد والسياسة وغيرها، واختلاطه بأقطابها، إلى تغذية أدبه وتنمية جوانبه وأطرافه، فيضحي بذلك آدمس مضموناً وأعم نطقاً. أو كما قال ابن قتيبة: «من أراد أن يكون عالماً فليطلب فناً واحداً، ومن أراد أن يكون أدبياً فليُتَسَّع في العلوم». فإن كانت الحياة الاجتماعية والمحاضرات والمؤتمرات والأحداث الإذاعية والتلفزيونية قد ألهمت الكثير من وقته، فالؤكد أن ثمة ساعات أخرى كثيرة قد وقَّرتها له الشهرة والنجاح، وما جاءت به الشهرة والنجاح، من ثراء، وما هيَّأ له الثراء من قدرة على الاستعانة بالغير في السعي وراء إنجاز شتى احتياجاته. وسيكون بوسعهم عندئذ باتصال تليفوني قصير أن يطلب من وزير معجب به إنهاء مهمة له، أو من رئيس مجلس إدارة بنك قابله في إحدى سهراته أن يسير له تحقيق رغبة. وقد يحدث أن يكون مفتش الجهارك في المطار قد شاهده في التلفزيون فيرحب به مبتسماً ولا يفتح حقائبه، أو ناظر مدرسة مهوِّراً بكتاب له فيقبل على الفور إلحاق ابنه بها، أو تاجر أثاث قد تابع مسلسله الإذاعية فيجري له خصماً عظيمًا على مشترياته!



فإن كان صحيحاً أن الشهرة والنجاح يواكبهما في العادة إكثار من الإنتاج وإسراع في الكتابة، فليست السرعة بالضرورة مدعاة إلى الخط من قيمة الإنتاج مادام العقل خصيباً زاعراً بالأفكار. وإنما تُعْثِل السرعة خطورة حين تتحوَّل إلى عجلة، ويكون الإكثار من الكتابة ضاراً حين يتخذ صورة تحريف للعقل المنهك. وبوسعنا أن نذكر عشرات الأمثلة لأدباء عظام كانوا شديدي السرعة في الكتابة، (دوستويفسكي، بلزاك، تولستوي، تشارلس ديكنز)، وكانت السرعة عندهم ناجمة عن الرغبة في رفع مستواهم المعيشي، وأنتجوا مع ذلك كتباً خالدة لم يعثرها خلل أو نقص. . . . فإن كان النجاح كثيراً ما يؤتي بالأدب إلى الانحياز للكتابة للصحافة، إما لزيادة دخله، أو للإبقاء

تسمع الجماهير باسمه أوباديه إلا بعد انقضاء الأعوام على موته، ثم بات منذ أن عرفه الناس إحدى القمم الشاخنة في الأدب العالمي؟

إن الشهرة التي كثيرا ما ينالها أصحاب المواهب المتوسطة أو الزائفة هي كالشوة التي يختصها امرؤ لنفسه بناء على وصية مزورة. أوهي كالعلة الزائفة، يظل صاحبها قلق مستمر من أن يكتشف أمره ويسقط قناعه فيفتضح، وهو ما لا يدّ واقم. أما صاحب الموهبة الحقيقية، فهو حتى إن لم ينل الشهرة في حياته، سيظل أسعد حظا من الآخر، سعيدا بقدراته ونبوغه ورهافة حسّه، سعيدا بثقته من أنه في يوم ما، في بلد ما، سيمرّ ناقد جليل الشأن، مسموع الكلمة، برصيف أمام إحدى المكتبات، قد ألقيت عليه أكوام من الكتب القديمة تباع بقروش زهيدة. وسيلتقط الناقد كتابه وينظر فيه، ثم إذا به وقد راعه جمال فقرة، أو عظمة فكرة، فيقرر شراءه لينظر فيه على مهل. ثم إذا هو بعد أيام يكتب عنه في صحيفة ويشيد به. وإذا بالكاتب المجهول وقد أضحى حديث الناس أجمعين...

وهو بالضبط ما حدث حين التقط ناقد شهير من بين كتب قديمة على الرصيف في أحد شوارع لندن، ترجمة إدوارد فيتزجيرالد الانجليزية لرباعيات الخيام.

بعض الأحيان، بدليل قوله شتاينبيك إنه ما من كاتب حصل على جائزة نوبيل في الأدب إلا كُفّ عن الكتابة بعد الفوز بها من جرّاء خشيته من أن ينتج عملا جديدا يقال عنه: أهذا عمل يليق بحائز جائزة نوبيل؟! قال هذا عام 1956 مبرّرا به عدم طمعه في أن ينال الجائزة. فلما نالها عام 1962، ظل حتى وفاته سنة 1968 لا يخطّ قلمه حرفا!



في عام 1901، سأل ليو تولستوي أنطون تشيخوف عن يظنه من بين الكتّاب الروس صاحب أعظم الكتب رواجاً لدى الجمهور في تلك الحقبة. أجاب تشيخوف بقوله: أنست؟ قال لا. قال: فتسورجسيف؟ قال لا. قال: دوستوفسكي؟ بوشكين؟ جوجول؟ قال لا. - فمن إذن؟ فذكر له تولستوي اسماً نجاهه اليوم مذكوراً في أي كتاب عن تاريخ الأدب الروسي.

فهل بوسعنا أن نعتبر مثل هذا الشخص الشهير في حياته، النكرة بعد وفاته، أسعد حظا من فرانز كافكا الذي لم

شمعة في الظلام غيورغ كريستوف ليشنبرغ

بيير مونياخ

وثقافتها . وتعرف أعمالا تركت فيه عميق الأثر، نذكر منها أعمال سويفت (1664-1745) ، وستيرن (1713-1768) ، وفيلدنج (1707-1754) ، وهوغهارت (1697-1764) . كانت محاضرات ليشنبرغ في العلوم الطبيعية ممتازة . وكانت له تجارب في الفيزياء مهمة واكتشافات ، أبرزها بدون شك ، ما هو معروف «بأشكال ليشنبرغ» : تنشأ هذه الأشكال عند ذر مسحوق على لوحة من المادة العازلة وتفرغ شحنة كهربائية عليها . ولكن شهرة ليشنبرغ تعود إلى غير هذا . إنه أديب حفظ التاريخ اسمه ، وكان جديرا بأن يردده تلميذا أقوى لولا ذلك الجانب من النسيان الذي يمس أحيانا كبار الناس . وعلى كل حال فإن الأثر الذي تركه الابن الأصغر لذلك «القيس المهندس» في الحياة العقلية الألمانية أثر عميق لا ينفو.

كتب عنه كارل كراوس (1874-1936) ، وهو أديب وهجاء لاذع أصله من فينا : «كان غيورغ كريستوف ليشنبرغ يفرغ في الأمور أعمق من غيره ولا يقع في السطحية ، فهو أبداً في صميم الأشياء ، يأتي بلها ، فلا يفهمه إلا من كان مثله عميق التفكير ، جذريه» . ووصفه غوته ، وكان من معاصريه ، بقوله : «كتابات ليشنبرغ شبيهة بعضا الاستبانت التي يبحث بها عن الماء الجوفي . فحيثما تقرا له قصة فكاهية أو أحادثة غريبة فاعلم يقيناً بأنه أشار إلى مسألة خطيرة» .

أما نيتشه فوضع في قائمة كبار الأخلاقيين ، مع روسو ،

بلوخ في عالم الكبار الذين نسهم التاريخ ولم ينصفهم شيخ مفكر كبير ، غيورغ كريستوف ليشنبرغ . كان الرجل قصير القامة مشوهاً ، ولد بالقرب من مدينة دارمشتات في عام 1742 وتوفي في فبراير 1799 ، عشرة أشهر قبل أن تنطوي صفحة القرن الثامن عشر المجيد ويبدأ عصر آخر يختلف عنه كل الاختلاف . وكان القدر أراد لليشنبرغ أن يكون صورة صادقة لقرنه ، متميزاً مثله أديباً وسياسياً واجتماعياً ، راحلاً معه .

نشأ ليشنبرغ في أسرة قسيس بروتستانتي ميسال إلى التجارب الفيزيائية إلى حد أن الناس سمّوه القسيس المهندس ، وكان غيورغ كريستوف آخر ابنائه السبعة عشر ، وقد ورث عن أبيه ميله إلى العلوم الطبيعية ، حتى إنّه إلى جانب أعماله الأدبية درس الفيزياء بمدينة غوتنغن . وكان قبيح الشكل ، كما يظهر من كاريكاتور لبلومباخ* ، من جراء تشوّه خلقي في ظهره ، وكان إضافة إلى هذا مفرط القصر . لكن لم يكن لكل هذا أدنى أثر في نمو ملكاته العقلية . درس العلوم الطبيعية ، ثم عين بعد تخرجه أستاذاً بدون كرسي في جامعة غوتنغن في عام 1769 . وسافر مرتين إلى إنكلترة وأقام فيها مدة طويلة ، ثم عاد فمّرّين في 1775 أستاذاً بكرسي . وقد أثرت فيه إقامته في إنكلترة ، فصار يحب ناس تلك البلاد ومحاضرتهم

* بلومباخ : (1752-1840) عالم في الطبيعة وأستاذ في الطب .



وكانت، وهيغل، وشوبنهاور، وغوته. وأضاف: «إذا نظرنا إلى النثر الذي يستحق الخلود، فلا نجد - باستثناء نثر غوته - إلا (الحكم) ليشتنبيرغ».

وجعله شوبنهاور في صف رجالات الفكر العظام، وأثنى عليه في أقوال مشهورة واصفاً إياه بأنه فيلسوف حقيقي، وإن كان لا يصريح بذلك، على عكس الذين يتفلسفون وهم يعمدون عن الفلسفة، وما أكثرهم!

وكان ليشتنبيرغ كثير الاهتمام بالجوانب الدقيقة من النفس الإنسانية. حلل مشلا الشعور بالخيبة لدى الباحث في العلوم الطبيعية قائلاً: «كأن طريق العلم تلك المسافة المألوفة التي يمشيها الكلب عندما يخرج به صاحبه، يمشيها مائة مرة جيئةً وذهاباً، ثم يعود في آخر الأمر منهك القوى». والباحث في العلوم كذلك، يخرج في آخر الأمر تعباً قليل الحصاد. وهذا القليل نسبه اليوم حكماً، فهو حصاد قليل، لكنه نقي، ثمين، كاف، وقيمه ليست في الجودة الأدبية، وإنما في ذلك النقاء، وتلك الكفاية.

تميز ليشتنبيرغ بعقل متشكك قلق، لا يريح ولا يرتاح، وكانت له ملكة التجريد النقدي، والصياغة وقوة التعبير والإيجاز، يستطيع بكلمات قليلة أن يوضح المشاكل، ثم ينزع منها حذتها بالإشارة البليغة مرةً، وبالثهكم والهجاء أخرى. لهذا يرى إلياس كاتيتي، صاحب جائزة نوبل في الأدب، الموسوود في عام 1905، أن كتاب (الحكم) ليشتنبيرغ أغنى كتاب في الأدب العالمي. وكانيتي ليس

الوحيد الذي يثني على ليشتنبيرغ، وربما يغلو في الثناء، فمثله غوته، ونيشه، وفرويد، والكاتب الفرنسي بريتون (1896-1966). جميعهم رأى في ليشتنبيرغ أحد عمالقة الأدب الألماني، ورجلاً من رجالات الفكر الكبار.

وكتاب الحكم ليس كالمؤلفات التقليدية يعالج موضوعاً ضيقاً أو واسعاً، وإنما هو وفرة من الملاحظات والخواطر تدور حول الدولة، والمجتمع، والفن، والأدب، والفلسفة، والدين، وعلم النفس، عرضها ليشتنبيرغ عرض الواسع المدق، وصاغها صياغة الحكم والأمثال. وليس كتاب ليشتنبيرغ مقتصر على عرض الأوضاع الألمانية عرض الناقد المتشائم، وإنما تناول ما هو أبعد، وتجاوز مدى التنوير الذي عرفه عصره. فهو في الحقيقة كتاب لأكثر من عصر، ولأكثر من جانب من جوانب الطبيعة البشرية. وملا ليشتنبيرغ في حياته خمسة عشر من كراريس المذكرات الكبيرة يشتي الملاحظات عن غريب الأشياء وطريفتها، وذن أفكاره واستنتاجاته الفلسفية وخواطره، لاعباً بالألفاظ، آتياً بالاستشهاد، متطرقاً إلى مختلف الأغراض الأدبية.

إلى أين تمتد جنود ليشتنبيرغ؟ لا تمتد على كل حال إلى مدرسة الحكاء الفرنسيين الكلاسيكيين، لأن ليشتنبيرغ - على عكس ما زعم نيستشه - ليس من المفكرين الأخلاقيين، يعوزه لذلك قوة الاقتناع وفخامة العرض. وقد أكد غير مرة أنه لا يريد النفي والتكذيب، ولا يريد

الفلسفية، وكان ليشنبرغ بحثاً في سلوك البشر، وتصرفاتهم وطباعهم، يجيل البصر فيها كثيراً، للاحظ بهتكم أن الطبيعة الإنسانية ثابتة لا تتغير. كتب: «هذا كتاب أدمعه إليكم، لتبحثوا فيه عن أنفسكم وتتمرفوها، لا ليكون لكم مادة للتهكم على الآخرين».

وكان كاتبنا شاهداً على فترة حافلة بالأحداث التاريخية الهامة. والملفت أنه كان يسجلها ببرودة وتجرد، كتب مثلاً في يوليو 1790: «تقول مصادر موثوق بها بأن أحجاراً من الباستيل تباع بالرطل في شوارع لندن».

ولم يحاول ليشنبرغ أبداً أن يجعل من أفكاره مخطوطاً أيديولوجياً يشبه النظم الفكرية الصالحة في كل زمان. وكان، لحبرته الواسعة بالأمور الاجتماعية، قادراً على الإنسان باقتراحات بناءة، لا تصلح، في الأغلب، إلا لوقتتها. لذلك نجد كتابه خالياً من كل تفكير عقائدي. كتب في آخر حياته هذه الجملة التي تذكرنا بشيء من فلسفة كانت: «ليس العالم موجوداً لكي نخبره، وإنما لكي نتموه فيه وننمونه».

لا مكان للنفاق والدجل في عبارته، فكتابه يظهر شخصيته بكل صدق. كان يحب الحياة، مع أنه فكر في الانتحار، وكان مرتاباً بالعلم، ثم يدفعه حب الاستطلاع إلى البحث في شتى المجالات. ومن أهم حجج هذا الكتاب قوله: «استغل الوقت فيما ينفع». وكتب أيضاً: «من له زوجان من الأحذية، فليع زوجاً ويشتري هذا الكتاب». ولا يسعنا إلا أن نركي هذه النصيحة.

الإثبات والتصديق. كان سريع الخاطر، فوار العقل، وضع للتفكير نظماً يتداولها ويتنقل بينها دوناً استقرار. كتب كاتيني أن طريقة ليشنبرغ «نتيجة لعلمه الواسع، فهو كالشعاع في خفته وسرعته». شعاع التنوير الذي سقط على ذلك القرن، قرن ليشنبرغ، ثم انطفأ بموته. فكان القدر لم يرد ليشنبرغ أن يشهد القرن التاسع عشر ليكون بينهما حد فاصل.

وكما لاشك فيه أن ليشنبرغ من مفكرين العقلانية المنسوين، وهذا لم يمنعه من أن يرى حدود التنوير فيكتب: «يتكلمون عن التنوير في كل مكان، ويطلبون منه أكثر فأكثر. ولكن لم كل هذا النور إذا كان في الناس من لا عيون لهم، وفيهم ذوو عيون لا يفتحونها؟».

لا أشر للهجة المنسرية في كتاب الحكم، بل هوفي أسلوبه مناقض للأسلوب العاطفي الذي ازدراه ليشنبرغ واتخذ غير مرة موضوعاً للتهكم. لا يعني هذا أن العاطفية كانت منعدمة عند كاتبنا، وإنما هي عاطفية هادئة متأتية كالتف اتم بهاء، مثلاً، الكاتب الإنكليزي ستيرن، لا كتلك المتأججة العارسة التي تكون عند أولئك الشباب الرومانطيين الذين مثلهم غوته حق تمثيل في شخص البطل البارون فون فيتر. ثم إن أسلوب ليشنبرغ أشبه بحركة الفكر، فهو مقصود، موزون، لا شيء فيه من قبيل الصدفة أو عفو الخاطر.

وميزة أخرى ليشنبرغ ذكاه، يستخدمه لجرد اللغة من الحشو، وليرسل نظره في المخفيات. وهو يرى في اللغة، بعد أن ينقيها من معجوج العبارة منتهى للمسالك

غيورغ كريستوف ليشنبرغ كما
رسمه الأستاذ بالوشاخ على طريقة
الكاريكاتور



عنوان الكتاب بالألمانية

APHORISMEN
Georg Christoph Lichtenberg
Manesse Verlag, Zürich 1990

الأزرق-رؤية اللون

أتينا في العدد السابق بالجزء الأول من مقال كتبه الأستاذ
ميخائيل بوكمول عن الألوان بمناسبة انعقاد معرض



بنت فلان: صورة جاذبة اللون «JKB 89» ، 1989 ، صلب وصمغ اصطناعي على الخشب 30 X 92

نظّمته جامعة هايدلبرغ، كان موضوعه «الأزرق لون البعد». ونأتي الآن بالجزء الثاني والأخير من هذا المقال

التحليلي الذي تتخلله أمثلة توضيحية كثيرة من اللوحات التي عُرضت في هايدلبرغ.

الأزرق وكيفية ظهوره في الرسم

الألوان، أوتحتوّلها جميعا إلى لون موحد عند إطالة النظر إليها من خلال نظارة شمسية. كذلك في هذه اللوحة، فالأشياء المرسومة تبدو أحيانا، وهي مغمورة في هذا الأزرق، ذات لون واحد، مع أنّها ملوّنة فعلا. ونأتي هكذا إلى صفة أساسية من صفات الأزرق: فالأزرق الجوي لون يترّاجع.

ومن صفات الأزرق الأخرى أنّه يخلق انطباع الحيوية والضوء المتدفّق الذي يأخذ المشاهد من كلّ الجوانب ويتخلّله. مثال لذلك لوحة «للرسم فرديناند هودلر، تعرض مشهد بحيرة، نجد الأزرق فيها مدعوما بخضرة أرض معشبة كثيرة الألوان تمتدّ إلى الماء الأزرق. وينبع انطباع الحيوية والتلقائية في هذه اللوحة من تفاعل اللونين الأزرق والأصفر في الأساس، فهما يتقابلان مرّة مقابلة واضحة الحدود جليّة، ومرة ينخلطان في الأخضر. وهكذا يعارض الأزرق الأصفر أحيانا، وأحيانا يتحد معه. فالأزرق هنا ليس الأزرق الجوي وحده وإنّما أيضا عامل للتباسك العام يجعل المشهد كلّهُ يلوح في ضوء الصبيحة البهيج.

ونجد شيئا مماثلا في لوحة «الوحدة» للرسم هانس توما. لكنّ أزرق البحيرة والسماء فيها أكثر كثافة منه في اللوحة السابقة. والأزرق السايوي، مثلا لم يعد يوحي في لوحة «الوحدة» بالبعد والفسحة، بل هو يبدو مساحة جامعة معزولة عن الأشياء الأخرى. ومن هنا ينشأ انطباع الوحدة الذي تقويه المشاهد نفسها: رجل وحده، وزوجان سعيدان، ثمّ ثنائان في قارب واحد.

والأزرق لا يداخل هذه المشاهد، فتبدو كأنها ضائعة، ومن هنا ينشأ الشعور بالوحدة: الرجل وحيد، والزوجان منفصلان، والقارب عالم معزول، جميعها مشاهد ساذجة، تقلّ قيمتها إزاء تعبير اللون القوي.

نُحسّل إحدى اللوحات «التي رسمها الرسام فرانسوا بوسيون مشهدا فسيحا لبحيرة وجبال عالية وسماء ساطعة. ولا يعود انطباع الفسحة في الدرجة الأولى إلى العوامل المنظورية كخط الشاطئ أو أحجام السفن المختلفة، وليس انطباع الفسحة والبعد في هذه اللوحة مقتصرًا على منظرها الخلفي، وإنّما مظهرها الأمامي يلوح، هو الآخر، فسيحا متحدا، حتى أنّ القريب يبدو فيها بعيد الأطراف واسعا.

وظاهرة طيبيّة مألوفة زرقة الجبال البعيدة. ذلك أنّ الهواء يبدو عن قرب شفافا كامل الشفوف، فإذا غاص النظر فيه وبعد يصير الهواء مرثيا شيئا فشيئا ويضرب إلى الزرقة. وقد طبّق ليوناردو دافينشي هذه الظاهرة واستخدمها لإحداث انطباع العمق والبعد في الرسم. وتؤثّر هذه الظاهرة كذلك إلى تعادل في الألوان الخلفية فيضرب جميعها إلى الزرقة كلّها بعدت، ويستخدم الرسامون هذه الزرقة كثيرا، وهي معروفة بالمنظورية الهوائية، وقد سبق أن وصفها غوته في «علم الألوان». وهكذا تُلوّن خلقية المنظر بالأزرق الفاتح الذي يغطّي الأشياء المرسومة بقدر مختلف من الكثافة.

لكنّا نجد الأزرق الفاتح في لوحة بوسيون أشمل ممّا يكون في الطيبيّة، فالمشهد كلّهُ، في الأمام والخلف، مغطّى بالأزرق الفاتح. أمّا في الطيبيّة فالهواء لا يبدو من قريب ملوّنا، فهذه اللوحة إذن، وهي ليست على درجة عالية من الإتقان، تعرض بالرسم ظاهرة طيبيّة عرضا مقوّى ومضاعفا بجعلها الأزرق طاغيا. وهكذا يصير في هذه اللوحة العرض الجوي أهم وأقوى من عرض الأشياء المصوّرة. والجددير بالملاحظة هنا أنّ هذا الأزرق الجوي يغيب عن الذهن أحيانا عند إطالة النظر، يذكرك باختفاء

تخطي الأشكال

يُنتزِعها البصر فكأنها غطاء للصورة كلها، وكأنَّ السحب أماكن خاوية في هذه المساحة تطل منها أرضية بيضاء. لكنَّ هذا الانطباع لا يثبت، وما يلبث أن يختفي عندما يحاول الناظر ضبطه. وهو انطباع يعارض تصوُّرنا للسماء، بل يناقضه، حتى إنَّه لا يستطيع أن يثبت في المخيلة. فأنت تعرف الأزرق مجالا للفسحة وحيزا للبعد، ثم تراه هنا قريبا كأنه السد يغشيك، لا ترقى فيه العين. وهكذا نرى في هذا المثال أنَّ الأزرق يحمل التناقض بين البعد والقرب، وإن كان انطباع القرب كما ذكرنا خاطفا، لا يكاد يثبت.

ويظهر هذا التناقض أوضح في لوحة «الجسر»⁽⁵⁾ للرسم هيلموت ميدندورف التي يظهر في مقدمتها خيال جسر، وفي خلفها سماء داكنة البرقي، ذات لون قوي مرتص، يدفعها إلى الأسام مع أنَّ المخيلة تحاول أن تجعلها في الخلف. أما شبح الجسر الذي تريده المخيلة في الأمام فيتراجم، ويبدو أزرق السماء للمشاهد أقرب من أسود الجسر. وكما ترى، فالتناقض في لوحة ميدندورف بين انطباع البعد والقرب لدى الأزرق أقوى مما هو في لوحة مارغريت. فالأزرق لا يعطي في اللوحة الأولى إلا انطباعا بالقرب عابرا خاطفا. أما في اللوحة الثانية التي ضرب فيها الأزرق إلى الحمرة فالانطباع عكسي تماما، يقبل بالقوة التصور الواقعي: السماء تبدو أقرب من الأشياء. ويزي هنا صفة للأزرق غير مالوفة، فهو يكون أحيانا لون القرب.

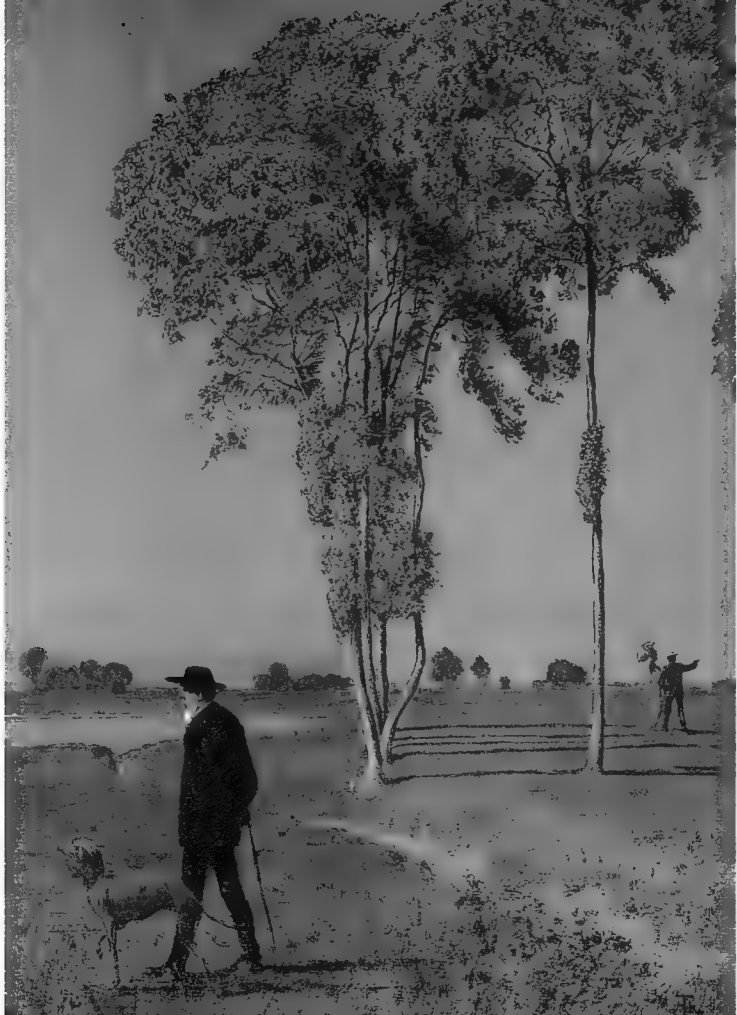
وتقلَّ قيمة الأشكال درجات في لوحة ليلة مقمرة⁽⁶⁾ للرسم إميل نولده التي لم تعد فيها قيم الأزرق متصلة بالأشكال وخاضعة لها. فالرسم تخطي هاهنا حدود الرسم التشكيلي إلى حد بعيد، والأزرق لم يعد هنا صفة من صفات المشهد، بل العكس: المشهد صار نابعاً من تركيب الألوان. وينشأ محتوى الرسم ودلالته، وتظهر معالم الأشياء فيه بفضل تفاعل جلي بين الأزرق الداكن الذي يعم اللوحة كلها، وبين الأخضر والأصفر المتراوحيين بين فاتح وداكن، لا يحدان أشكالا بعينها. وهكذا يتحسَّن النظر في هذه اللوحة الأشكال تحسُّسا، فتبدو عائمة في ضوء القمر الخافت المنتشر.

ونجد تخطيًّا للأشكال، لكن في اتجاه آخر في لوحة «اللجنة»⁽⁷⁾ للرسم رينيه ماغريت. المشهد لسماء ذات سحب، مضية، يتيه فيها النظر. تبدو السحب صغيرة، قريبة نارة، وتارة أكبر وأبعد، على حسب الاستعداد الذاتي لدى المشاهد. وتظهر لك، على كلِّ حال، سابحة في زرقة السماء، أو قل تحتها، تغطِّيها، لكنك لا تفقد الانطباع بأنَّ الزرقة فوقها لم تختف. وتتوقف حركة السحب الوهمية أحيانا عند إطالة النظر. وترى حواف السحب فاتحة اللون مرَّةً وداكنة أخرى، فالخافضة الداكنة تعطي الانطباع بأنَّ السحابة تدخل في الأزرق فكأنها في حركة اتساع، أما الفاتح من السحاب فيوهك أنَّه متقلص. ويقابل هذه الحركة جمود الزرقة البعيدة التي تحمل السماء أكثر تماسكا وارتصاها، لا

الأزرق كتعبير

أيضاً. وهي صفات وانطباعات لا تقتصر على الأجسام بعينها، وإنما يدخل اللون في روحها، أي جوها العام وما تترك في المشاهد من تأثير وانطباع. وما من شك في أنَّ هذا الروح لا ينشأ من مفعول الأزرق وحده، بل كذلك من

كما ذكرنا، يكون الأزرق في اللوحات صفة للأشياء المرسومة فيها. لكن وظيفة الأزرق لا تنف عند هذا الحد، فهو أداة - إن صحَّ التعبير - للبعد، والفسحة، والمجال الجوي، وصفاء السماء، والحيوية، والبرودة، والظلمة





ميكائيل بوكمول، لوحة، 1990، 33x41 cm



فرانسوا بوكمول، Ouchy, Embouchure de la Vouglère، 1884، زيت على الكتان، 37x67 cm

منقوش فيها عنوان اللوحة بحروف سوداء. ومع أن محتوى اللوحات متشابه كثيرا إلى حدّ التآكل فإن خمسة العناوين مختلفة: «السماء»، «البحر»، «السفهاء»، «الرومانسية»، «الأزرق الكوبالتي». وهذه العناوين، كما ترى، تحمل بعضاً من أوصاف المرسوم الثابتة، أو رموزاً إليه، أو معاني ذات اتصال به قريب أو بعيد. وإنّما الاتصال هنا يكون عن طريق المدلول والإيحاء النفسي. ولو أهملت العناوين ولم تكتب لأمكن المشاهد أن يشعر بالرموز والمفاهيم المذكورة، لكنّ هذا ليس ملزماً. وما من شك أن للعناوين وظيفة التلقين، لكنّ العنوان بدوره ليس ملزماً للناظر. وما أريد للوحات من مدلول ليس على كل حال عدداً إلّا في اللوحة الخامسة. أمّا اللوحات الأربع الأولى فأريد لها مدلولات غارقة في الإيهام، إذ للناظرين تصورات واسعة عن السماء والبحر والسفهاء خاصة، لا يطابق بالضرورة بعضها بعضاً. أمّا الأزرق الكوبالتي فمصطلح عهّد، ثمّ هو لا يتجاوز ما يراه الناظر، فهو عنوان حقيقي، ليس غير. لكنّ حقيقته مقصورة على طبيعة مكونات اللون الفيزيائية، فهو لا يقول شيئاً عمّا سمّيناه بتعبير الأزرق.

وحالّة أخرى للأزرق تقابلنا في عمل الرسام أندري فارهول الذي يمثّل فيه مارلين مونرو⁷ تُظهر تقاطيع وجهها في هيئة مساحة سوداء مبقعة، على هيئة الصورة الفوتوغرافية السلبية. ولوّنت البقع غير السوداء بأزرق انتشر فيه الأصفر وليس، مبدئياً، من علاقة بين ذلك الأزرق وملاحج وجه مارلين ولا شكله الهندسي، ولا أيضاً الانطباع الناتج منه. ويمكنك استبدال أيّ لون آخر بالأزرق. فالصورة، وإن كانت زرقاء، ليست ذات مدلول على الأزرق. ونلاحظ الشيء نفسه في عمل فيكتور فاساريلي.

وإن نظرنا إلى البقع الزرقاء في رسم مارلين وجدنا الأزرق فيها يوحى بتقلص التشكيل أو امتداده. يعني أنّ البقعة الزرقاء تبدل لك حيناً أكبر ممّا هي، وحيناً أصغر. وعلى هذا الأساس، لا يكون الأزرق في هذه الصورة قابلاً للاستبدال دون تأثير في الانطباع العام، فنحن لا نعرف ما يكون تأثير لون آخر إذا تولّنت به البقاع المذكورة. وعلى

تفاعل الألوان بعضها مع بعض، وتفاعلها مع الأشكال، ثمّ من مدلولات الأشياء المرسومة. لكنّ للأزرق مع هذا خاصية ليست لغيره من الألوان، خاصية القسوة والتأني.

ولو أنّنا، فرضاً، اصطّلحنا على جعل الأحمر لون المجال الذي نريده في الصورة بعيداً، لكنّا مختلفين - أولاً - لظاهرة طبيعية، ثمّ لكنّا خطئين القصد، إذ لا يترك الأحمر انطباع البعد. والأزرق ليس لون البعد اصطلاحاً، ولا تبدل الأشياء الملوّنة بالأزرق بعيدة لأنّ أهل الرسم تعارفوا على ذلك، وإنّما لأنّ الأزرق حاصل لصفة كونه يتراجع أمام النظر ويتسع، فهو يحوّل صفة البعد. وقد لاحظ غوته هذه الخاصية ووصفها. وهي ليست بالجامدة، أي بالمقصورة على الشيء المرسوم وحده، وإنّما هي خاصية حاملة لقيم ديناميكية ذاتية، يخلق جميعها الانطباع الذي يمنحه الأزرق للصورة كلّها. وللتوضيح نقول: الأزرق يفهمك أنّ الجبل المرسوم بعيد، لكنّه يوحي إليك في ذات الوقت بالجوّ، والسماء، والبعد والتأني. فهذه الخاصية هي في الحقيقة عملية تفاعل حية لا صفة جامدة. وهذا ما سمّيناه «تعبير الأزرق».

وعلى هذا تكون وظائف الأزرق: إظهار الأشياء الزرقاء زرقاء. أو جعل الأشياء المرسومة توحى بانطباعات معينة، كالوحدة والظلمة والغموض، وهي قيم خارجة عن حقيقة الأزرق. وهنا يكمن تعبیر الأزرق الذي يمنح المرسوم «الروح» الذي ذكرنا.

فإذا انتقلنا الآن إلى نوع من الرسم آخر لا يكون أزرقه صفة للأشياء المرسومة، أو بالأحرى ليس لأزرقه دور تشكيلي، قد يمكننا عندئذ أن نعيّن ما سمّيناه «تعبير الأزرق» كقيمة مستقلة.

يبين أنّ الرسم العصري غير الشكلي لم يتوصّل، رغم محاولات كثيرة في اتجاهات متباعدة، إلى إظهار تعبیر اللون في مجرد تولين المساحات أو الاكتفاء بإدخال اللون في أشكال على نحو اعتباطي.

ومن الأمثلة الملفتة في هذا السياق رسم تيم أونريش لمجموعة من خمس لوحات متتالية بالأزرق الكوبالتي⁸، وقد جعل على كل لوحة قطعة صغيرة من المعدن رمادية

الأزرق لأنه يدعم الأشكال المائلة إلى الاستدارة، فتكون مشبعة الزرق في الحواف، فاتحتها في الوسط، بحيث أن اللون يشع من الجوانب إلى المركز. فتعبر الأزرق إذن هو هذا «الإشعاع الداخلي»، على عكس بعض الألوان الأخرى التي تشع إلى الخارج. ولكن رودولف شتاينر، هو الآخر، لا يرى في هذا التطابق اللوني الشكلي قاعدة تتخذ للرسم، وإنما هي إشارات إلى انطباعات تكون لدى معاينة اللون معاينة خالصة، إن صحَّ هذا التعبير الذي نقصد منه إلى تبين اللون في هيئته الأساسية.

العموم، فقد عرّجت هذه المسألة كثيرا حتى أن الرسام فاسيلي كاندينسكي اشتغل كثيرا بمسألة تطابق الألوان والأشكال، أي: ما الشكل الذي يطابق اللون كذا وكذا؟⁹ وانتهى كاندينسكي إلى أن الأزرق يناسب المستدير، كالدائرة مثلا. لكن في هذا الزعم تبسيط كثير، وكاندينسكي نفسه لم يطبق هذه الأراء في رسمه تطبيقا سطحيا. وفي بداية العشرينات كان رودولف شتاينر أكثر أساتذة الفن توضيحا لما سميناه تعبير الألوان، إذ جعله مادة للدروس التي كان يلقيها على الفنانين. ويقال عن

الأزرق وتعبيره التصويري الخالص

قيم الأزرق الباردة في اللوحة. فالإطار هنا ليس كالأطر، إنما هو جزء من اللوحة، لا يستقيم دونه تعبير الألوان، إذ هو يدفع بطأرد إلى إعادة النظر في قيم الأزرق الباردة في اللوحة وفي أزرقها اللازوردي الذي تراه في الزاويتين السفليتين، وكذلك في الأزرق الكوبالتي الذي تداخل بالأزرق الفاتح وبقاع بيضاء، تداخلًا ضعيفا أحيانا، وأحيانا أقوى. ونستطيع هنا أن نتبين أن عملية تحول دقيقة تجري بلا انقطاع: فكاننا الأبيض أخذ في نبض متصل يتوغل به في البياض. وكأننا أزرق اللوحة هو الآخر أخذ في حركة متصلة تجعله أكثر حيوية وأكثر انحيازا إلى زرقه الإطار الضاربة إلى الحمرة. وهكذا نرى للمعنون «بين النهار والليل» ما يبره في عملية التفاعل هذه بين الضياء والعممة، وفتاح الألوان ودانها. ونشير إشارة عابرة إلى أن العلاقة بين اللون والشكل في هذه اللوحة لا توافق تماما القواعد الموضوععة للأزرق؛ وإنما لا يتسع مقالنا لشرح هذا.

في الجملة، يكفي أن أشرنا خلال هذا النقاش إلى أن إمكانات التعبير لدى الأزرق عديدة، تكاد تكون في عدد اللوحات التي يجيء فيها. ومن الجائز جدًا أن يوحي كل رسم جديد أزرق بانطباعات جديدة قد تمارض المفاهيم التقليدية للأزرق، إذ إن التناقضات والمقابلات في الرسم، وهي لا تخص، خليقة بتوليد أكثر من طريقة

نشاهد في لوحة الأزرق السايوي¹⁰ لفاسيلي كاندينسكي أشكالًا صغيرة الأجزاء، مكوّنة من مساحات مفردة، متعدّدة الألوان زاهيتها، وجامات الأشكال مبعثرة، منفصلا بعضها عن بعض، محاطا كل منها بفراغ من كل جانب. أمّا الأرضية، فزرقاء زرقعة متفاوتة، وهي على عكس الأشكال غير محدودة الأطراف، يكاد اللون الأزرق في وسطها يكون منسجبا. أمّا الحواف، فكانها معيّمة، ضاربة إلى البياض. وتعطي الحواف انطباع الاتساع في الاتجاه الأمامي، بينما يتقلص الوسط وينسحب إلى خلف، فيبعد، ويدوشقافا، ويغوص فيه النظر. وأنت ترى عندئذ الأشكال المرسومة بألوانها الواضحة وحدودها الحادة، في ضديّة بيّنة مع بُعد الزرق وعمقها، حتى إن تلك الأشكال تبدولك سابحة في فضاء ثلاثي الأبعاد، وحتى إنك لا تتردّد في أن تعزوف فوق الكبير والصغيرين تلك الأشكال إلى درجة غوصها في أبعاد الأزرق، تماما كما تكون الأشياء المحلقة في السماء. فالأزرق ينقل في هذه اللوحة ظاهرة طبيعية معروفة: زرق السماء لا تثبت للنظر ولا تنصدي له، بل تجرّه إلى العمق وتجذبه إلى أبعد فأبعد.

أمّا لوحة باول كلي «بين النهار والليل»¹¹، فلا تكاد تظهر الأزرق إلا بين الأبيض والأسود. وهي في إطار مربع ذي زرق ضاربة إلى الحمرة، تظهر في ضديّة مطردة بيّنة مع



تعبيرية للأزرق.

وأوضح ما تبدو هذه التناقضات في لوحة للرسم إيف كلاين⁽¹⁰⁾ التي صُمِد فيها الأزرق إلى حد الطاقة التي تخطف البصر. فهو أزرق لا يستطيع البصر تبينه لشدة تركيزه.

لابد لنا أن نقول هنا إن الشروح التي أتينا بها في المقال ليست إجابة على الأسئلة المطروحة في بدايته حول حقيقة الأزرق الجلية. لكن الملاحظات التي أوردنا في نقاش اللوحات التي ناقشنا قد تكون في حد ذاتها بداية الجواب. أي إن الأسئلة مرتبطة بتجربة المعانية. أما المعانية نفسها فيجوز أن ننتعها بأنها عملية يتحد فيها المعانين بالمعانين إلى حد ما. ويكون هذا بأن يجعل المعانين معانيته متعلقة بالتأثير الذي يتركه فيه الشيء المعانين. على هذا يجوز القول أيضا بأن عملية المعانية تأخذ من تعبير المعانين. وهكذا يصير من غير الممكن فصل مفهوم اللون عن مظهره الجلي في هذه العملية. فاللون المتجلي يحمل قوانين - بل قل حتمية - تعبيره الخاص، إذ إن تلك القوانين وهذه الختمية ليست سوى الهيئة الخاصة التي يظهر اللون فيها. وهكذا تصبح ملاحظة تعبير اللون مرادفة لعملية يجرها المشاهد نفسه لإنجاز هذا التعبير. فالأزرق يعرف نفسه بتعبيره أثناء المشاهدة. وعلى هذا تكون رؤية اللون مرادفة لفهمه.



- (1) هي اللوحة «Ouchy, Embouchure de la Vouachère» عام 1884، زيت على الكتان 37x67cm، محفوظة في متحف الفنون الجميلة، لوزان
- (2) اسمها Bleu Leman وهي من عام 1904، زيت على الكتان، 70x108cm، محفوظة في متحف الفنون الجميلة، لوزان
- (3) من عام 1914، زيت على الكتان، 69x89cm، ملك خاص
- (4) من عام 1955، زيت على الكتان، 33x41cm، محفوظة في متحف Isy Brachot، بروكسل
- (5) من عام 1980، ألوان صمغية على الكتان، 210x270cm، ملك خاص
- (6) هي لوحات «الأزرق»، مرسومة من 1969 إلى 1975، ألوان اصطناعية على الكتان، كل لوحة 50x50cm، وعلى كل لوحة عنوانها منقوش في المعدن، محفوظة في متحف Sprengel Museum، هانوفر
- (7) هو رسم «Nine Blue Marilyns» من عام 1980، أكبريل وطباعة على الكتان، 137x105,5cm، من مجموعة خاصة في معرض Bruno Bischofberger، Courtesy Galerie، زيورخ
- (8) من عام 1940، زيت على الكتان، 100x73cm، محفوظة في المتحف الوطني للفن الحديث، مركز بومبيدو، باريس
- (9) من عام 1939، ألوان مائية على قماش أزرق ملصق على ورق مقوى، 58x50cm، محفوظة في مجموعة خاصة، سويسرا
- (10) هي لوحة «صورة زرقاء أحادية اللون»، من عام 1959، صمغ وصمغ اصطناعي على الكتان، 82x73cm، محفوظة في متحف موديرنيوم، ليفركوزن

الصور في أعلى.

تم التبريس، الأزرق، 1989-75، ألوان اصطناعية ممتدة على الكتان، خمس لترات، كل لوحة بمقاس 50x50 cm مع قطع معدنية عليها العناوين: الأزرق الكوبالتي، والسيان، والبيس، والفيشا، والرومانسية (الزهر الزرقاء)

بارك كليه، بين النهار والليل، 1989، ألوان مائية على قماش أزرق ملصق على ورق مقوى، 58x50 cm، محفوظة في مجموعة خاصة بسويسرا

علماء ألمان أنصفوا الإسلام

سومع عبد السلام

بعض العلماء الألمان

بحث غوته عن الإنسان الممتاز في التاريخ فوجد المثل الأعلى لهذا الإنسان في النبي العربي محمد (ص) وقد درس سيرته دراسة عميقة وأنكر ما كان يروج عنه في الغرب في تلك الأزمنة من أكاذيب. وقد تأمل غوته القرآن وكان تأمله طويلاً وأدخل منه في ديوانه الشيء الكثير يقول

في إحدى القصائد:
لقد جعل الله لكم النجوم
لتهديكم في البر والبحر
وزينة تتمتعون بها
عندما تنظرون فوقكم إلى السماء

وراء هذه الأبيات الآية الكريمة (وهو الذي جعل لكم النجوم لتهدوا بها في ظلمات البر والبحر قد فصلنا الآيات لقوم يعلمون) الآية 97 «الأنعام».

ونجد في الديوان قصيدة تحت عنوان طلامس .
لله المشرق
ولله المغرب
وأرض الشمال . والجنوب .
ساكنة في سلام يديه
هو الله الواحد الأحد العادل .
يأمر بالعدل .
فتتهجدوا بهذا الاسم من أسماؤه الحسنی .
وارفعوه مكاناً علياً آمين .
يريد الغني أن يضلني .

أحدث في هذا المقال عن بعض الأدباء والعلماء الألمان الذين اهتموا بالشرق وشغفوا بتراته وقد درسوا الإسلام وأنصفوه وقرءوا القرآن وتأثروا به واعترفوا بالخسارة العربية الإسلامية وتأثيرها في الحضارة الغربية .
وسأقتصر في مقالي هذا على ذكر عالين ألمانيين فقط بشيء من التوضيح ، أحدهما مات منذ زمن طويل ، وهو غوته ، ثم العالمة أنا ماري شيمل ، وهي ما زالت على قيد الحياة .

غوته والعلماء الألمان

بدأ اهتمام غوته الحقيقي بالإسلام والثقافة الإسلامية على إثر ثقافته بالمفكر الأديب هرذر في ستراسبورغ ، وقد تجاوز العشرين من عمره بقليل . في هذه الفترة ، نجد غوته مشغولاً بالمعلقات ، وقد عثر الباحثون على ترجمة 61 سطراً حاول فيها نقل معلقة امرئ القيس إلى اللغة الألمانية .
لقد عكف غوته على قراءة القرآن في ترجمة ماراسيوس السلاتينية ، ثم ترجم أبيات من القرآن هي الآيات من 74 إلى 79 من سورة الأنعام . وتؤكد هذه الترجمة أن غوته فهم أساس الإيمان الخنيف .

وهذه الآيات هي (وإذ قال إبراهيم لأبيه أزرأتخذ أصناماً آلهة إني أراك وقومك في ضلال مبين وكذلك نرى إبراهيم ملكوت السموات والأرض وليكون من الموقنين فلما جن عليه الليل رأى كوكبا قال هذا ربي فلما أفل قال لا أحب الأفلين فلما رأى القمر بازغاً قال هذا ربي فلما أفل قال لئن لم يبدني ربي لأكونن من القوم الضالين فلما رأى الشمس بازغة قال هذا ربي هذا أكبر فلما أفلت قال يا قوم إني بريء مما تشركون إني وجهت وجهي للذي فطر السموات والأرض حنيفاً وما أنا من المشركين) .

هذا سؤال لا أسأله
هل القرآن مخلوق
هذا ما لا أعرفه
أما أنه أم الكتاب
ذلك ما أؤمن به وذلك واجب كل مسلم .

ولكنك ياربي تهديني .
فاسلك في سواء السبيل .
فينا عمل وفيها أكتب من شعر .
ولو فكرت في الدنيا .
فلاني أسمى بفكري لنفع عظيم .
وإذا لم يتبدد فكري مع التراب
فلأنه يندفع إلى ذاته إلى أعلى .
والتنفس فيه نعمتان .
نعمة الشهيق ونعمة الزفير .
الشهيق فيه العسر، والزفير فيه اليسر .
ومنها معا تأتلف الحياة وهي معجزة .
فأحمد الله في العسر .
وأحمد الله عندما يجعل بعد العسر يسرا .

وهنا يعالج غوته مشكلة من المشاكل المعروفة في تاريخ الفكر الإسلامي، مشكلة خلق القرآن التي اختلف حولها الفقهاء والمتكلمون أشد الاختلاف، وكان أهل السنة يرون أن القرآن قديم، أما المعتزلة فذهبوا إلى أنه مخلوق . ونجد كثيرا من الأدباء الألمان ولا سيما المستشرقون منهم قد كتبوا عن الإسلام ورجاله ولغته وحضارته وفكره وكل ما يتعلق به من وجهة نظر خاصة، وكثير منهم كانوا أقرب إلى الحقيقة وإلى الموضوعية العلمية والاعتدال في دراسة الإسلام والسيرة النبوية والاعتراف بما وصلته الحضارة العربية الإسلامية من ازدهار وأثرها في الحضارة الغربية . إذن يُعتبر الديوان الشرقي الغربي أعظم رباط أدبي عرفه القرن التاسع عشر بين العالم الفكري العربي الإسلامي والعالم الثقافي الغربي ؛ وليس من شك أن غوته كان يعرف الثقافة العربية الإسلامية معرفة عميقة وأنه كان يحب الإسلام والنبي عمداً صلى الله عليه وسلم ، لذلك قال عبارته الشهيرة في الديوان الشرقي الغربي أو الديوان الشرقي للمؤلف الغربي كما ساء الدكتور عبد الرحمن بدوي : «إذا كان الإسلام يعني الاستسلام لله فلنأنا جميعا نعيش ونموت على الإسلام» .

أما المستشرق الألمانية المعاصرة أنا ماري شميل فتذهب نفس المذهب حيث أنصفت هذه عالمة الإسلام والمسلمين وحضارتهم وأرجعت الحضارة الغربية الحالية إلى جلور وأصل عربي إسلامي ، وقد نشرت كتابا ضخما عن تاريخ الحضارة الإنسانية في إفريقيا وآسيا وأمريكا، وهي دراسة وافية صحيحة شملت الإسلام وعقائده وعباداته وشريعته وثقافته وفنونه وأخلاقياته وخصائصه وقالت : «إن الإسلام يمتاز بأنه دين التوحيد الخالص توحيد الله وعدم الإشراف به ، وأن الأخوة الإسلامية تسمو بروحانيته فوق جميع العصبية» .

ويقول الدكتور مصطفى ماهر أنه يجد صعوبة كبيرة عندما يترجم هذا الشعر لأنه يحاول أن يستشف الألفاظ القرآنية التي لم يعرفها غوته في صورتها الطبيعية ولكنها كانت تحول في خاطره من خلال الترجمات . تبدأ القصيدة متأثرة بالآية الكريمة «قل لله المشرق والمغرب يهدي من يشاء إلى صراط مستقيم» ثم تمر القصيدة بعد ذلك على أسبأ الله الحسن . وصلت معرفة غوته بالقرآن إلى الحد الذي مكنته من الدخول فيها يشبه الحوار مع علماء المسلمين أنفسهم حول القرآن وأزليته وخلقه وصاغ ذلك كله في أشعار الديوان .

كان الناس عندما يتلون القرآن
يذكرون السورة والآية .
وكان كل مسلم يحس بها ينبغي له ان يحس به .
من السكنية والمهابة في ضميره
أما الدراويش الجدد فلا هم لهم
إلا اللغوي القديم والحديث .
فشاع الاضطراب وزاد .
أيا القرآن الكريم أيها السكنية الدائمة .
وهذه أبيات في القرآن .
هل القرآن قديم

جائزة تُمنح لعلماء الدراسات الإسلامية وهي ميدالية ليفي ديلا فيدا وذلك في 8 مايو من عام 1987 . وهذه الميدالية التي تحمل اسم المستشرق الإيطالي المعروف ديلا فيدا (1886-1966) أوقفها العالم جوستاف فون جرونياد من جامعة لوس أنجلوس بعد وفاة ليفي ديلا فيدا . وتمنح كل عامين إلى شخصية متميزة من بين علماء الدراسات الإسلامية ؛ وأنا ماري شميل هي أول امرأة تحصل على هذه الجائزة .

ولا غرابة إذا ألفينا علماء ألمانيا يذهبون هذا المذهب الموضوعي لأنهم ينتمون إلى شعب دائب وأمة متيقظة وجيل متطلع . ويقول بهذا الصدد الدكتور حمدي الخياط «جئت ألمانيا عام 1938 أشهد العزم وأسمى إلى المعرفة والعلم ، فوجدت شعبا دائبا وأمة متيقظة وجيلا متطلعا هدفه الإنتاج الكامل والوعي الشامل ، وشعاره النظام بأجلى المظاهر وأوضح الأساليب . وقضيت سنوات الحرب أنطلع إلى المزيد ، وبقيت بعد الحرب أتأمل مصر الشعب ، فإذا هو يعلو بين عشية وضحاها فوق الآخرين ويخلق تلك المعجزة الاقتصادية والعلمية بيديه العاملتين وفكره الشاقب ونفسيته المتطلعة وعقليته الخلاقة بجهد وسعيه الخيبي ونظامه وأسلوبه الرصين يعمل ليومه وغده دون تعب أو نصب ودون كلل أو وصب ، حتى إذا ما بلغ الذروة التي أرادها ، وفارق أقرانه في شؤون الحياة على اختلاف وجهات رأيه يصبح المثل الأعلى والقُدوة السامية لكل أمة ولكل شعب ولكل مجتمع يريد لنفسه عزاً ولجيله سعادة ولأفراذه اليمن والخير والمناه» .

وصفوة القول : يتضح لنا من خلال هذا العرض الذي يتضمن حقائق وأدلة بالنسبة لعالمين للمانيين اهتماماً بقراءة القرآن وبالدراسات الإسلامية وانعكس أثر ذلك في أدبهما واعترافاً بمنزلة النبي محمد (ص) وأنصفاً للإسلام ، وكانت دراستهما موضوعية بعيدة عن العرقية والتعصب . ●

كما أنها أشادت بالفنون الإسلامية في مختلف المجالات وبالثقافة الإسلامية في مختلف العلوم ووصفت التقاليد الإسلامية وقالت : «مما يستلفت أنظار الغربيين السائحين في ديار الإسلام ما يرونه في المسلم المتمسك حقاً بدينه من الامتياز بشعور العزة الروحية والكرامة والاعتدال وحسن الخلق» .

وتقول أنا ماري شميل أيضاً «إن أثر القرآن يظهر في المجتمع الإسلامي ليس في النواحي الدينية والاجتماعية فحسب ، بل أيضاً في العلوم والفنون واللغة العربية نفسها . وإن من مظاهر قوة اللغة العربية أن المشتغلين بعلوم الدين من المسلمين من كافة الأجناس من غير العرب إتيا يتفاهمون فيما بينهم عن علوم الدين باللغة العربية» .

ومما أوصحته هذه العالمة العبرية :

«أن دعائم الحياة الإسلامية في المجتمع الإسلامي هي الإيمان والتقوى والعمل والتأخي والتعاون والوفاء للشرعة الإسلامية بتطبيق أحكامها وأتباع قواعدها في جميع المعاملات مع طهارة القلب ونقاء الضمير والتخلق بالأخلاق الفاضلة» .

وقد قامت أنا ماري شميل بكتابة مقدمة مسهبة تنم بالإنصاف والأمانة العلمية وصحة البيان عن القرآن الكريم في الطبعة الحديثة عام 1963 للترجمة الألمانية للقرآن التي قام بها ماكس هنتج ، ومما قالته في هذه المقدمة : «إن القرآن هو المعجزة الكبرى للنبي محمد (ص) والدليل القاطع على صحته نبوته وأنه رسالة الله إلى الناس كافة وإن القرآن هو المهيمن على ما سلفه من الكتب المنزلة من الله على الأنبياء والرسل وأنه يخاطب العقل والضمير والوجدان» .

ونظراً لاهتمام أنا ماري شميل بالدراسات الإسلامية فقد توج عملها بالحصول على جائزة عالية ، وقد حصلت هذه الأستاذة الماهرة ، الدكتورة أنا ماري شميل ، على أرفع

قرطاج في أزمة مهرجان قرطاج الثالث عشر للسينما

دوروتي كرويتسر

لسنا نحن نقول إن مهرجان قرطاج للسينما الأخير كان خاليا من الأفلام الملتفة القيمة، ولا نحن يزعم أنه لم يأت بجديد من نزعة أو اتجاه. ولكننا نحن نعي باحتضار مؤسسة ذات ماض وذات مقام، رفعت قدر الفيلم في إفريقيا والبلاد العربية. فإين هي الآن من أهداف الماضي، إذ أسسها الطاهر شريعة في 1966، ورجال الفيلم التونسية وقتذاك مشحونون بطموحهم، قويون بتحرّهم من استعباد المستعمر. أراد المهرجان في بداية أمره أن يكون مؤسسة داعمة للأفلام الراقية، من أفلام عربية وإفريقية لم يُحفل بها في الدول المستعمرة سابقا، ولم تكثر بثها مهرجانات السينما الأوروبية. وقد تغيّر الوضع بعض الشيء، وتوصّلت الأفلام الإفريقية والعربية، لطابعها الغريب من وجهة نظر الأوروبي، إلى حدّ معين من الشهرة، وصار يُدرج منها في المهرجانات السينمائية الكبرى كمهرجان كان وبرلين. وصارت الأفلام العربية قادرة جدًا على المنافسة في مهرجانات المتوسط كمهرجان فالنسيا وباستيا ومونبليي. أما الدول الإفريقية غير العربية، فقد اتخذت لها مهرجاناتها الخاصّة في مدينة أوغادادو، مهرجان «فيسباكو». فعلت ذلك لعدة أسباب ليس من أقلها ما شكته من إهمال تعرّضت له في تونس. وعلى كل حال، فإنّ مساهمة الدّول الإفريقية غير العربية في مهرجان قرطاج الأخير كادت تكون مقتصرة على خريطة إفريقيا في الإعلان وعلى مجموعة من الأفلام القديمة أعيد عرضها. ولم يعرض شيء للمخرج أويدي راغو، وهو أكثر المخرجين

الأفارقة نجاحا في الوقت الحالي، مع أنّ فيلمه «بابا» و«تيلاي» يستأهلان العرض بدون شك. لكنّ المهرجان عرض فيلم «مورتونيه» من جزر الرأس الأخضر، عرضه في حفل الافتتاح ثمّ اختير من أفلام المسابقة، وتُمنح أخيرا جائزة تانيت البرونزية. وما هذا كلّه إلّا من موقف ذاتي لأصحاب المهرجان، ليس يمثّل وضع الفيلم الإفريقي، كما ترى فيما ذكرنا من شأن إهمال أويدي راغو. يحكي فيلم «مورتونيه» - أي الذين أبقي الموت عليهم - قصّة رجل وزوجه يناضلان ضدّ الاستعمار البرتغالي وضدّ القحط. والقصّة في الحقيقة عملة بعض الشيء في إسهابها، أمّا التصوير فجيّد، خاصّة إذا علمنا أنّ «مورتونيه» أوّل فيلم لمخرجه.

أمّا في شأن الفيلم العربي، فلم يوفّق المشرفون على المهرجان - في رأينا - إلى أفضل الاختيار. كما أنّنا لم نفهم كثيرا المقاييس التي اتّبع في انتقاء أفلام المسابقة، ولم يفهمها على ما يبدو المخرج المغربي نبيل لحلو كذلك الذي سمعناه يقترح إنشاء مدرسة لرؤساء الحكومات في العالم الثالث يتعرّفون فيها الفنّ السينمائي. ومهما يكن من شيء، فإنّ لجنة التحكيم التي ترأّسها يوسف شاهين صرحت بتصريحات في غاية الصراحة قبل أن تنتقل إلى توزيع الجوائز في حفل حضره وزير الثقافة، الذي هو رئيس المهرجان، ونحو ألفين من المدعوين. وقد طُلب إلى الحكومات مزيد من الحريّات الفنّية، وطُلب من المخرجين أن يظهروا شجاعة أكبر وتركوا للإهمال، واهتماما بالمشاكل الحقيقية في أوطانهم، يقال هذا في مهرجان رفع في وقت من الأوقات راية الفيلم عالية! وكان هايله غريبا، وهو إثيوبي من أعضاء لجنة التحكيم أشدهم نقدا عندما قال إنّ اللجنة عرفت عن منح جائزتها لما شهدته من قلّة الاندفاع إلى جانب الإهمال في إعداد أفلام كثيرة من أفلام هذا المهرجان. كانت جائزة «التانيت الذهبي» من نصيب للمخرج التونسي فريد بوغدير «عصفور السطح» الذي نقلتنا أحداثة إلى حيّ الخلفاوين في السنينات، وهو حيّ شعبيّ في تونس العاصمة. بطل الفيلم غلام أبيغ أو كاد، فتحرّكت فيه بواكير الجنس. و«عصفور السطح» هو أطول فيلم أخرجه حتى الآن فريد بوغدير المتخصّص في تاريخ الأفلام. ولعلّ تخصّصه هذا جعلنا - ونحن نشاهد فيلمه - نغزو بعض ما فيه إلى أفلام آخر، وخاصّة إلى

أفلام أخرجهما محمد ملاس ونوري بوزيد، أو فيلم بوصفية «الحياة الجنسية في الإسلام». أولسنا نشاهد في «عصفور السطح» من جديد غلاما في حمام النساء يطرد منه لأنه أفسح، فلا يصح أن يكون كالصبيان مع النساء العساريات. ولا بأس أن يُستغل هذا المشهد غير مرة. فالكامرا تختطف، بالمناسبة، من بعض محاسن العاريات ومفاتنهن ما يجلب الجمهور ويبسطه!

ومع أن مهرجان قرطاج للسينما لم يعد كما كان في بداية أمره مؤسسة لدعم الأفلام النضالية، فإننا وجدنا فيه هذا العام ما يذكّر بالماضي. من ذلك فيلم «ليالي ابن أوي» للمخرج السوري عبد اللطيف عبد الحميد. تدور القصة حول عائلة من الفلاحين تعيش تناقضا فادحا: ترفعها يعارض الأوضاع الحقيقية معارضة تامة فيخلق ذلك لها صعوبات تزداد إلى أن تعجز تلك العائلة عن سد حاجاتها اليومية في مجتمع سريع التغير، فيلحقها الدمار. يعالج الفيلم في الدرجة الأولى عجز الرجال وخيرتهم ثم سوء معاملتهم النساء مع أنهن القادرات على تأمين أسباب المعيشة، العارفات كيف تطرد بنات أوي. وفي الفيلم تنعاقب المشاهد المحزنة والمشاهد الهزلة، يبين جميعها - عن طريق الرمز غالبا - كيف تهدر طاقات الريف من جراء عقلية أهله وطغيان رجاله على نساؤه.

هذا، وليس من السهل على من هو غير مطلع على الحياة السياسية في سوريا أن يفهم كل الإشارات التي جاءت في فيلم «ابن أوي». وأسهل منه فهما فيلم «صفائح من ذهب» للمخرج التونسي نوري بوزيد، مع أن بعض مشاهد الفيلم لا تكاد تطاق لما تعرضه من وصف دقيق للتعذيب الذي تعرض له بطل الفيلم يوسف سلطان. إنه من المعارضين السياسيين في عهد بورقيبة، حُبس لأرائه اليسارية وشُذّب، ثم خرج من السجن فذاهنته الذكريات. وإذا به يخرج في ليلة عاشوراء، وكانت ليلة ممطرة، ليطوف بمحطات ماضيه ملتصا العزاء والتأسي. ووقف على تلك المحطات ليحتسي مرارة الحنية: خيبته كزوج، وكأب، وكعاشق، وكمناضل سياسي. وينتهي



بعض مشاهير النقاش في الصلوف الأولى أثناء أسبوع افتتاح المهرجان



المخرج المصري يوسف شاهين (يسار) والممثل التونسي هشام رستم



الحواء يخطون بناباتي إبراهيم



مشهد من فيلم «صالح من حبيب»



مشهد من فيلم «مورنو نده». يظهر فيه تونو لمارا وما جويطنو في البيت لدرهما في هذا الفيلم. جائزة «أفضل أداء نسائي»



مشهد من فيلم «مورنو نده»: «من هوليوود إلى شمراست» الذي يتناول بشكاه لأذعة بعض ظواهر الحياة البوية في الجزائر

الأمر إلى مواجهة بينه وبين أخيه الذي صار من أتباع الحركة الإسلامية. فكان يقارع يوسف بالحجج البسيطة القوية، فلا يجد يوسف ما يحتج به سوى كلام عام على نحو «ما زلت أمل وما زلت أشك». ولا يجد المخرج بوزيد من شيء يأتي به هنا سوى رمز، جواد يحب طليقا. ونشير إلى أن بوزيد قد أخذ في هذا الفيلم كثيرا من سيرته وماضيه، إذ كان عضوا في منظمة «أفاق» الثورية وسجن خمس سنوات. وقد أنتج هذا الفيلم في عام 1989، ثم سمح بعرضه في تونس في صيف عام 1990 بعد أن حُذف منه. ولا يعالج هذا الفيلم القمع الذي تعرضت له الحركة اليسارية بقدر ما يعالج التناقضات الداخلية: من تناقضات بين الأمور الشخصية والسياسية، وبين التقاليد والحياة العصرية. فكل ذلك كان السبب في انهيار البطل سلطان، كما كان السبب، في حقيقة الأمر، في إخفاق الحركة اليسارية.

وينقلنا فيلم المخرج الجزائري محمود زقوري إلى عالم الفكاهة اللاذعة، إذ يتميز هذا الفيلم الذي عنوانه «من هوليوود إلى شمراست» بالنقد الكاريكاتوري. تدور الأحداث في قرية جزائرية اتصلت - عن طريق الأقمار الصناعية - اتصالا مباشرا بكامل العالم، أوبالأحرى، بعالم الأفلام الذي تنقله القنوات ليل نهار. فصرت ترى في القرية حلقها وقد اقتبس شخصية «جي آر» من مسلسل «الاس»، وقد أقبل على النساء يغازلن فردته ردا منكرا، وصرت ترى بناء القرية يدير مآلجه بين يديه كما يُدير كلينت إستودو المسدس في أفلام الكاوبوي. وامتألت شوارع القرية بأشكال «كودجك» وكولامبو ودراميسو وغيرهم من كبار الممثلين وصغارهم. وطفى الفيلم على حياة القرية حتى صار التقي منهم يقلب التلفزيون فيجعل أعلامه إلى أسفله لكي يتمكن، وهو راقع، من متابعة الأفلام ناظرا إلى الشاشة المقلوقة من بين سابقه. وهذه إشارة مريرة إلى الدمار الذي يلحق بالهوية الثقافية من جراء الاستهلاك المفرط للأفلام الغربية المبتذلة، كما هو حاصل الآن في كل مكان. ●

معرض للرسم طارق مارستاني

ريغيته غروس

الفنية وللتيارات التي عاشها وتعامل معها. فكل رسم منه حامل لشيء جديد، مُظهر أن هذا الفنان لم يتوقف في أفكاره، وإنما ينظر إلى الأشياء نظرة متجددة، مكتشفاً فيها جوانب جديدة، أو هو ينظر إليها من زوايا مختلفة. وعلى هذا، تكون الأشياء عنده متجددة باستمرار، متحركة. ويتنوع المواضيع تتنوع لدى الفنان أساليب الصنعة، فهو يستعمل الرصاص والحبر والألوان الزيتية والزلاية والمائية ويستخدمها جميعاً في ابتكار شتى الأشكال والألوان الفريدة. ونجد في رسم مارستاني تمازجاً بين الشكل والتجريد ينتهي إلى وحدة وتكامل.

سُئل مارستاني عمّ يمكن أن يؤدي إليه الفن فأجاب: التفاعل مع الفن يكون دائماً بصورة فردية، ولذا لا يصلح الفن لتحريك الجماهير. وليس من وظائف الفنان أن يغير المجتمع، وإنما وظيفة الفن هي مدّ الجسر الذي يصل بعض الناس ببعض، لأنّ الفن يتغلّب على كل العراقيل اللغوية ويتجاوزها. بيد أن جسر الفن هذا يحتاج إلى صيانة دائمة لئلا ينحطم.

نظم متحف بوسان بمدينة تسّله معرضاً بمناسبة الذكرى الخمسين لميلاد الرسّام طارق مارستاني، جمع عدداً واسعاً من أعماله، وبخاصة أعماله من العقدين الماضيين. وطارق مارستاني، المولود في 1940 بمدينة دمشق، يعيش منذ سبعة عشر عاماً في جمهورية ألمانيا الاتحادية، وكان درس بأكاديمية الفنون بمدينة فلورنسة.

ويمكن تقسيم الأعمال التي أنجزها من 1970 إلى 1990 أقساماً ثلاثة: في الأول، جاءت الصورة انطباعاً لأعوام السبعينات؛ وفي الثاني انتقل الإنسان تدريجياً إلى مركز الصدارة دافعاً بالفنان إلى التفاعل النقدي مع الواقع، أمّا في القسم الثالث فقد اتخذت الصور هيئة رسوم ذاتية رمزية، وهذه هي أحدث الأشكال الفنية التي آل إليها تفاعل طارق مارستاني مع عصرنا، كما هي أهمّ الانجازات الفنية التي جاء بها حتى الآن.

ويتميّز صور طارق مارستاني بتنوّع شديد من حيث الموضوع والصنعة الفنية معاً. وما هذا إلا نتيجة لسيرته



الرسم السوري طارق مارستاني



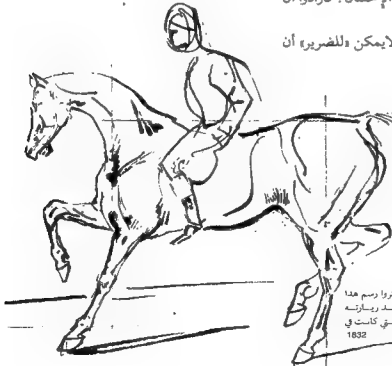
طارق مارستكي، اليد ولوحة الأبرار، 1980، زيت على الكتان، 200X180 cm

العميان الثلاثة والفنانون الثلاثة

سلمان قطاية

وأمام إصرار العميان من ناحية، وشفقة الناس عليهم، أخذوا إلى الفيل. وكان الفيل عجوزاً هادئاً معتاداً على الناس. فاقترب الأول وقبض على ذنبه وراح يتحسس طويلاً. وعندما هز الفيل أذنيه لطرد الذباب أمسك الثاني بأذنه وراح يتحسسها ويتشممها. أما الثالث، وكان قصير القامة، فقد عانق أحد أطراف الفيل الأربعة. ولدى عودتهم مسرورين فرحين، كان الناس على أشد ما يكون من الفضول لمعرفة آرائهم.

في قرية صغيرة بعيدة ومعزولة، كان الناس لا يعرفون من الدنيا إلا القليل. وذات يوم حضر إلى القرية هذه «سيرك» كان ذاهباً إلى مدينة، ولكن أصحابه اثناء الطريق قرروا التوقف وضرب خيمتهم الكبيرة في القرية للراحة والاستجمام ومن ثم متابعة الطريق. وكان في «السيرك» هذا: فيل. ولم يكن أهل القرية قد رأوا فيلاً قط. فهرعوا إلى مشاهدته، واغتتم أصحاب الفيل هذا الفضول فربحوا مالاً طيباً. وأصبح الفيل حديث القرية بأجمعها. وكان في القرية ثلاثة عميان يعيشون سوية مما يعطيهم أهل القرية من أعمال بسيطة يدوية، ومن الإحسان. فأرادوا أن يتعرفوا هذا الفيل. وضحك الناس منهم وسخروا، إذ لا يمكن «للضير» أن يرى «الفيل»!



أوجين ديلاكروا رسم هذا الحصان بعد رعايته للمعرب التي كانت في 1832

يلعب فلم يفهم لعبته، فدنى منه وسأله. فقال الطفل:
لقد حفرت حفرة في الرمل وأريد أن أضع البحر فيها!
فانتبه القديس وقال لنفسه: أنا أيضاً أفعل مثله! إذ أريد
أن أضع في رأسي الله كلية، وهذا محال.
وإذا أردنا أن نكاشف أكثر فتقول: الفاشية هي أن يؤمن
امرؤ بأنه قد امتلك الحقيقة «كلها»، ثم يحاول فرضها
على الآخرين بالقوة. بينما الديموقراطية هي أن يعترف
بأنه لم يحصل إلا على جزء منها وإن يسمح ويستمع
للآخرين بالتعبير عما عرفوه وحصلوا عليه منها.
ولكن مالنا وهذا؟!!

نحن أمام ثلاثة رسوم بالجرلو موضوع واحد: ثلاثة (عميان)
فنانين كبار أمام موضوع واحد: الحصان العربي
الأصيل.

كل منهم ينتمي إلى حضارة (حقيقة) مختلفة ومتباينة،
وإلى عصر مختلف.

الأول: غريغري وهو الفنان الفرنسي الكبير أوجين دولاكروا
Eugène Delacroix زعيم المدرسة الرومانسية في فن
التصوير، تلك المدرسة التي هبت ريحها على أوروبا كلية
فتفتنى الشعراء بها، والموسيقيون، والروائيون، وكتاب
المسرحيات... بل ورجال السياسة أيضاً (الذين يحملون

قال الأول: الفيل حيوان يشبه الحبل، فهو رفيع طويل.
فضحك الثاني وقال ساخراً: كلاً، إنه على العكس.
الفيل حيوان مسطح رقيق كأنه صحن.

قال الثالث غاضباً: لا هذا ولا ذاك، الفيل: حيوان
أسطواني الشكل يشبه جلع شجرة.

ولقد صدق العميان الثلاثة: فالذهب الذي أمسك به
الأول هورفع وطويل.

والثاني صدق عندما قال إنه شعريشي مسطح رقيق ولم
يكذب الثالث فيما ادّعى أنه أسطواني الشكل.

ولكن الخطأ هو التأكيد على أن «الفيل» كلية هو كذلك.
لأن كل واحد من العميان «رأى» جزءاً من الفيل وليس

الفيل كله. وهكذا هي الحقيقة: لا يمكن لإنسان أو
فيلسوف أن يدركها، كلها بل جزءاً منها. ومن التعتت

والتعصب أن يتهم الآخرين بأنهم على خطأ إذا هم رأوا
الحقيقة بشكل مخالف.

ويعتقد المؤمنون بالله أنه هو الحقيقة.

ويروي المسيحيون أن أحد قديسيهم (وربما كان القديس
توما الأكويني) أنه كان ماراً على شاطئ بحر، فرأى طفلاً



جراد في وضع متقد كما
رسمه رسام بابلي مجهول



والجراد العربي الأصيل،
وسم بالحبر من مخطوطة
مفوظه في مكتبة المتحف
العراقي



صُوِّرَ يُظْهِرُ أُنَاقَةَ الْحُرُوكَةِ
الْحَاصَّةَ بِالْجَوَادِ الْعَرَبِيِّ :
فِيكْتُورُ أَدَمَ ، السُّدْرِيُّش
(وَهُوَ اسْمُ الْجَوَادِ الْمُرْسُومِ) ،
أَرْشِيفُ كَلَارَكَ



فِيكْتُورُ أَدَمَ ، الْبِلْدَوِيُّ ،
أَرْشِيفُ سِيغ - خَيْتِسْ



فرانس آدم، البريشت آدم
على «رسيه»، متحف
شتات موزيخ ميونيخ



هوراس فرني، مالك هاندل
ينفذ مقتله، المكتبة
القومية، باريس

أما الذنب، فلم يهتم به، بل رسمه مقصوداً (وهو ممنوع في كل قوانين العالم بالنسبة للعربي الأصل) كما كانت عادة الفرنسيين ولا تزال في قص ذيول خيولهم. وكان ذلك دوماً مدعاة لسخرية العرب منهم إذ كانوا يُعَيرونهم بأصحاب الخيول المقصودة الذنب. فإذا طبقنا على هذا الرسم التعاليم المعروفة :

فقسنا بين منخره وجذر غاريه، وجدنا المسافة أقصر من جذر الغراب حتى الذيل، وعند العربي يجب أن تكون أطول بسبب قصر الظهر، وطول العنق.

وإذا رسمنا خط سمت الأعالي، ومطيار الأماميتين والخلفيتين رُسم لنا مستطيلاً وليس مربعاً كما هي الحال في العربي الأصل. أما منظره فلا يوحي بالهزّة والألفّة والفحولة... بل بالذّل والاستسلام. والواقع أنها الصفات التي يفضلها الغربي في حصانه، وخاصة في أيامنا هذه إذ تعود على «الألة». ولا زلت أذكر أحد الفرسان العرب في سوريا كيف كان يسخر من الحصان العربي ويمدح الغربي لأنه «كالآلة»: تضغط على الزر فيتحرك، وتضغط فتوقّف؟

أما من الناحية الفنية التقنية فواضح أنّ الرسم ليس هدفه، ما هو إلا مرحلة إعدادية من مراحل كثيرة، والهدف هو: اللوحة الزيتية. وخاصة عند دولاكروا فرسومه لا تمثل غاية أبداً بعكس انجر مثلاً الذي كان يعد الرسم «شرف الفن» بحيث أن رسومه (خاصة بالقلم الرصاص) أفضل من لوحاته الزيتية، وتعدّ آية من آيات الفن، قل من جازاه فيه.

وإذا انتقلنا الآن إلى الرسم الياباني، والرسم مجهول، ولكنه ولا شك موهوب، وربما كان من أعلام الفن... ولكنه ينتمي إلى الشرق، أي إلى عالم آخر، عالم غني من الداخل، وعالم ينظر إلى «الخط» نظرة خاصة. فالياباني يرسم «بالقصة» تماماً كما يفعل الخطاط العربي، ويقص القصبة مثله ولكنه يدهنها من الداخل بدهان احمركي يزلق الحبر عليها ولا يتوقف إلا على نهايتها، كما أنه يرسم بالريشة.

وإذا تأملنا البيوت اليابانية القديمة وجدنا فيها لوحات «خط» لأن فيه جمالية خاصة.

وللقصبة أهمية خاصة عند الشرقيين، فهو يرمز للأرض، وللنبات بل وللحياة. فنحن لما تيسر القصبة، تذهب

بالأعجاد، والانتصارات... أمثال أمبراطور فرانسوا نابليون الثالث الذي أنهى حياته منقياً بعد خسارة حربية لم تر لها فرانسوا مثيلاً إذ استسلم مع 150 ألف عسكري في سدان Sedan أمام جيش بيسمارك. قد تبدوا الرومانسية، لأول وهلة، سهلة الفهم والتحليل فنقول بأنها انطلاق العواطف، وتبجح الخيال إلى أقصى حد، إنها الذهاب إلى الطليعة والتغريبية Exotisme... والأحلام... وتحقيقها إما في غابات جنائية عذنية، وإما في قصور شرقية، ثم الموت في سبيل الحب، أو المبادئ السامية... ولكننا عندما ندرس الموضوع نرى أن الغربي عندما يرسم الشرقي ينظر إليه بنوع من الازدراء، والاستغراب معاً. يستغرب حياته... بل قد يؤخذ بها ويدافع عنها... لأنه كان يتوقع أن يجد فيه إنساناً حيوانياً أو تلك الحلقة المفقودة بين الإنسان والفرد، وإذا به يجد أنه يستحق الاحترام (إلى حد ما)... ولكنه لا يشعر قطعاً أنه مساو له، أو أنه بلغ مستواه من الرقي والحضارة... من هنا جاءت التغريبية والاستشراقية... والاستعمار أيضاً.

بعد هجوم نابليون على مصر، وإنجلترا على الهند، واكتشاف الآثار اليونانية ثم الفرعونية والأشورية... ثم الاحتكاك (الرهيب) مع الصين وإجبار اليابان على فتح أبوابها... انتشرت «موضة» الاستشراق وذهب دولاكروا إلى المغرب عام 1832 ومكث فترة طويلة عاد بعدها بمئات الرسوم التحضيرية (الكروكيات) وراح يرسم، ويرسم اللوحات الكبيرة الضخمة.

وكان نابليون قد أعجب إعجاباً شديداً بالحصان العربي وأمر باستيراده وتربيته وتحسين أنسال الخيول الأوروبية به. لذلك فلقد انتبه إليه الأوروبيون وعرفوه، فلا غرو إذا أن يرسم دولاكروا مراراً وتكراراً.

ولقد اخترت هذا الرسم الذي قام به بعد عام 1832 تاريخ زيارته للمغرب، لأنه الأكمل والأجمل.

نلاحظ من أول نظرة: أن الشكل العام، والتكوين، والكتلة الجسمانية للحصان ونسبته إلى جسم الفارس، هي عناصر الحصان الأوروبي فهو يوحي إلينا بالضخامة والكتلة الثقيلة، والقوة. وهي العناصر التي ظل الفرنسيون حتى يومنا هذا يفضلونها في الحصان ولا نرى عروية الحصان، في أنه (فهو أنفس)، وضهور خاصرته، وتقويس عنقه!

حصاناً عربياً أم لا؟ فالخيول اليابانية هي الخيول الصينية وهي ليست بالجميلة وإطلاقاً ولا علاقة لها بالعربية. ولكن هل هذا يمنع خيال الفنان وجنوحه نحو المثاليات، أن يصل إلى جمال العربي.

إذا أردت أن أطبق القواعد الحسابية التي ذكرتها عليه فلا أستطيع نظراً لوضعه المعقد.

ولكنني إذا استندت إلى حدسي قلت: إنه حصان عربي حتماً وبمقارنة بسيطة مع حصان دولاكروا نرى البون الشاسع بين مفاهيم الفنانين والخضارتين . . .

وقد يتبادر إلى ذهننا سؤال: الأفضل؟ . . . وقد نسرع فنقول حسب هاستنا الشرقية: إنه الياباني.

فأجيب: وجد الأول الأذن (القبيل) والثاني ذنبه!

في الصفحة الأخيرة لمخطوطة عربية رقم 74 من محفوظات مكتبة المتحف العراقي، والتي عنوانها «البيطرة الرومية» رسمٌ بالخبر لحصان عربي كتب تحته «الجواد العربي الأصيل».

ويبدو أن الخط والرسم بخالفان بقية ما جاء في الصفحة هذه، فالرسم غير ناسخ المخطوطة. ولقد عرضتها على صديقي الخطاط الشهير غي السامي فأكد الشيء نفسه . . . لايم، نحن ننتقل من فكرة وهي أن الرسام عربي، وأعتقد أنه لا ينتمي إلى عصر المخطوطة، بل هو متأخر.

هنا يختلف الموضوع تماماً فالرسم كأنه يريد في رسمه هذا أن يعطينا فكرة عملية وواقعية للحصان العربي الأصيل بصفاته المميزة الواسمة.

فإذا طبقنا عليه حساباتنا وجدناها صحيحة. ولكن نحصل بدل المربع على مستطيل في الاتجاه المعاكس أي عمودي. والسبب أن الفنان اختار حصاناً مثالي الجمال أي من النوع المسمى «الخيفانة»، وهو الذي يمتاز بطول أطرافه ورفقها وضعفها. لذا كان هذا المستطيل. ولكننا إذا قصرناها قليلاً وصلنا إلى المربع المقصود. ولنلاحظ أن الفنان دقق في صفات الحصان:

فالعنق طويل ومقوس، والرأس رغم انحنائه الشديد يوجي بالأنفة والعزة، والظفر قصير، والجسم متكس. أما الذيل فهو ساطي، مرفوع كريشة النعام وهي خاصة بالعربي، لا يقوم بها أي حصان غيره، وتلاحظ ضمور بطنه. أما أنفه فهو مقعر أي أنه أنفوس، وهي أيضاً علامة

حياتها، فمن اللون الأخضر تتحول إلى الأصفر، لون وجوه الأموات، وإذا نفخ منها الإنسان أخرجت ألحاناً عذبة كأنها هي «الروح» قد عادت إليها، فلا عجب أن تكون الآلة الموسيقية الأساسية في الحفلات الدينية عند اليابان . . . ولها عدة ناذج . . . وعند الدراويش من المسلمين.

من هذا المثال الصغير نجد أن عالم الشرقي مليء بالرموز وبالروحانيات وأن عالمه غني بها، وأنه يسقط العالم الخارجي على عالمه الداخلي فيغنيه. أما دولاكروا، فهو كعربي يعتمد العكس، يسقط عالمه الداخلي على العالم الخارجي . . . بل وعلى العالم كله إذا استطاع.

فاهتمسه بدراسة الألوان، والمنظور، وكلها كي يجعل رسومه تعكس العالم الخارجي: بأبعاده وألوانه. . . أي بكلمة يحترم قواعد آلة التصوير. ولكنه يمزج فيها، براعة وموهبة فائقة، أحاسيسه الفنية والإنسانية. ولنلاحظ أن الفنان الغربي يحتاج، من أجل ذلك، إلى مساحات كبيرة وألوان كثيرة، وتقنيات مختلفة، وأدوات . . .

ولكي نفهم هذه الأمور، أذكر ما كان يقوله الفنان الياباني الكبير المعلم: هو كوسائي Hokusai الذي كان يقول لتلاميذته: «انظروا إلى سطح ماء نهروا فيه مئات بل آلاف الخطوط، عليكم أن تختاروا بضعة خطوط منها، الخطوط التي تعبر لوحدها، لغناها، عن معنى حركة وحيوية الماء والنهر».

وكان يقول: «أريد أن أرسم المصفور على الشجرة وقد تجمع بهم بالطيران أي عندما تكون فيه كل تلك القوى: حياة، حركة، رغبة، طيران . . .

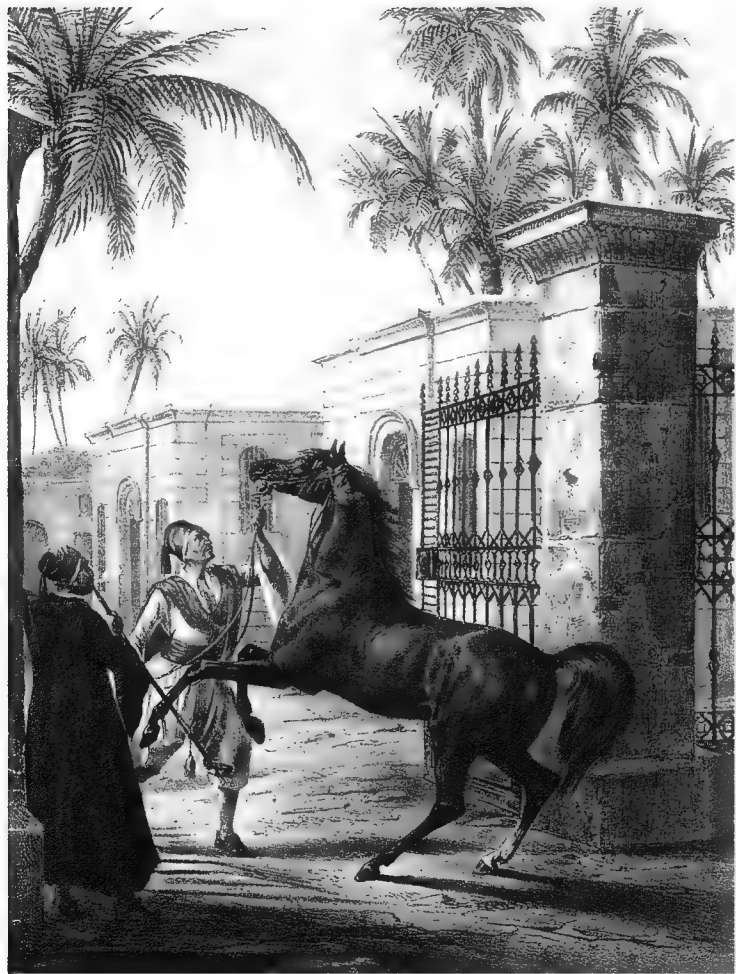
كان يأخذ قصبة ودفترًا ويرسم ويرسم . . . وخلال خطوط بسيطة يسجل حياة وتاريخ وعراقية شعب بأكملها.

رسم الحصان هذا: عبارة عن ضربات ريشة أو قصبة (لست أدري ثامناً)، تبسولنا سريعة، عصبية لأول وهلة . . . ولكن بعد التأمل نراها مدروسة دراسة هائلة، لقد وجد الرسام الخطوط التي تعبر عن: التوازن، والانسياب، والحركة، والرشاقة معاً.

يمكننا حتى أن نعدّ هذه الخطوط.

وأنجيل الفنان يرسمها بهدوء وتفكير بعد تفكير وتأمل وتجارب عديدة.

ونظراً لجهلي بالرسام، لا يمكن لي أن أؤكد أنه رسم



عليها . والسبب أن البيرومؤلف من مرتفعات ومتخفضات ، فالسيرة هذه تريح الفارس والفرس معاً لأنها مشية وليست مسيرة مقفوزة . ولقد لجأ المدرّبون الإنجليز إليها ، عندما كانت النساء يمتطين الخيول جانباً على طريقة الأمازون Amazone ، وهي مريحة وسريعة (من 9 إلى 12 كلم / ساعة) . فإذا عدنا إلى كتب الخيل العربية وجدنا ابن عبيدة مثلاً يقول : «أما الخبب . . فهو أن ينقل (الفرس) أيا منه جميعاً ، وأياسره جميعاً» . ويقول الأصمعي «إذا راوح (الحصان) بين يريده ووصفها معاً فهو الخبب .»

الخبب إذن هو:

إنجليزي: The Pace (the Amble)

فرنسي: Amble

ألماني: Der Passgang

بينما تعطي معظم الكتب هذا الاسم ، أي الخبب ،

للد: Trot .

وجاء في المعجم الطبي الموحد أن الخبب هو:

Galop والله أعلم .

واسمة العربي . وهنا أيضاً بيدولنا ، وكان الفنان ، رسم الفرس بعصبية وسرعة . ولكن التحليل السابق يجبرنا على رفض هذا الاعتقاد . ويبدو الفرس وكأنه يمشي :

إلا أن مشيته هذه تستحق وقفة للدراسة . إذ نرى الطرف الأمامي الأيمن مرفوعاً بحركة جميلة ، وهي ما يسمى اليوم بالمشية الإسبانية . ونرى الطرف الخلفي الأيمن أيضاً متقدماً . بينما الطرفان الأيسران يظلان ثابتين على الأرض . والمعروف أن الحصان يمشي عادة بشكل مفاير: أي أنه يقدم الطرف الأمامي الأيمن والخلفي الأيسر . وليس طرفي الجانب الواحد معاً . لأن هذه المشية هي مشية الجمال والزرافة والفيول والدب . وتسمى المسيرة المستعرضة Amble . رمز للطرف الأمامي بحرف: م ، وللطرف الأيمن بالحرف: ن ، وللخلفي بحرف: خ ، وللأيسر بالحرف: . ر

معنى هذا أن معادلة المسيرة هذه هي :

م - ر - خ - ن - م - ن - خ - ن . . . وهكذا دواليك

وقد تلاحظ هذه المسيرة عند الخيول المعجزة ، المتعبة ، أو عند المهور . . . إلا أنها شاذة عند الحصان .

وفي البيرونوع من الخيل يمشي هذه المسيرة ، ويدرب



رسم لـحصان عربي على الصخري جبال فزان الليبية يعود إلى بحوثناية آلاف عام (نسخة موري)

خنزوعلي ، حصان شبرا ،
أرشيف أوبس

مؤتمرات الدراسات الألمانية في المغرب العربي

يوخن بلاينس

الألمانية وطلّابها القيمة الطفيفة لهذه المادة في البرامج التربوية لدول المغرب العربي .

واهتمّ المؤتمر كثيرا بوضع منهاج للدراسات الألمانية خاصّ بدول المغرب العربي أو بالدّول العربية عامّة .

وكانت التّصوّرات في المؤتمر أن يراعي هذا المنهاج المستقلّ الظروف السياسية والثقافية لدى الدارسين والمدرّسين في دول المغرب العربي أكثر عمّا يراعيها المنهاج المتبع في ألمانيا . ونوقش في هذا المضمار بعمق كيفية الرّبط العملي بين وجهة النظر المغاربية والعربية إلى الدراسات الألمانية من ناحية وبين العوامل الموضوعية التي تحدّد هذا العلم من حيث التدريس والبحث كلاهما . ونريد هنا للتّوضيح أن نسمّي هذا الموضوع الذي دار فيه النقاش «الطريقة المغاربية في الدراسات الألمانية» ، وإن كان في هذه التسمية تبسيط ظاهري وقصوري . وعلى كلّ حال ، فقد أجمع المؤتمر على أنّ «الطريقة المغاربية في الدراسات الألمانية» لا بدّ أن تلائم مقتضيات العلاقات الثقافية والفكرية الخاصّة التي تربط الدّول الناطقة بالألمانية بدول المغرب العربي .

ومن النتائج العملية التي توصّل إليها المؤتمر إجماع الحضور على إعداد وسائل تعليمية للغة الألمانية خاصّة بطلّاب بلاد المغرب العربي وتلاميذها . ومن الطبيعي أن يراعى في إعداد هذه الوسائل العوامل الثقافية والتجارب التربوية الحاصلة في تلك البلاد . وقد قرّر المؤتمر في هذا المضمار إنشاء لجنة تعمل على إعداد كتاب تعليمي بعنوان «الألمانية في المدارس الثانوية» ، وتكون صلاحيات هذه اللجنة غير محدودة على بلد من بلاد المغرب العربي ، بل تشملها جميعا .

والقيت في المؤتمر محاضرة حول ما يسمّى بأدب الغربة وقد تنبّعا الحضور باهتمام كبير كما ظهر من النقاش اللاحق . والمقصود هنا هو المعالجة الأدبية للحياة التي يعيشها في

يُهمّ اهتماما خاصّا بالدراسات الألمانية في منطقتين من العالم العربي كبيرتين : مصر ، ودول المغرب العربي تونس والجزائر والمغرب . والمعنى بالدراسات الألمانية هنا هو علم اللغة الألمانية وآدابها ودراسات البلاد الألمانية . وكان أوّل مؤتمر للدراسات الألمانية* في نوفمبر 1989 ، انعقد بمدينة الرباط وساهم فيه أساتذة في الألمانية من جامعات تونس والجزائر وهران وفاس والدار البيضاء .

وقرّرت المؤسسة الألمانية للتبادل الجامعي DAAD ، بسبب النجاح الذي سجّله مؤتمر الرباط ، أن تدعو إلى مؤتمر ثان في نفس الموضوع بعد عام واحد . وهكذا اجتمع برلين في ديسمبر 1990 عدد من أساتذة الألمانية : ستّة وعشرون من المغرب العربي وستّة عشر من ألمانيا ، منهم اثنان من الجمهورية الألمانية الديمقراطية سابقا . انعقد المؤتمر إذن في برلين عاصمة ألمانيا القديمة الجديدة بعد أوّل انتخابات عامّة في كامل ألمانيا مباشرة ، فكان من الطبيعي أن تعرّض المؤتمر بإسهاب للوحدة الألمانية وما تستتبعه من تغيّرات في المجال الثقافي ، وفي المجال الأدبي بصورة خاصّة .

وكان من المواضيع الأساسية في مؤتمر برلين - كما حصل في مؤتمر الرباط في السنة الماضية - عرض دقيق لحالة الدراسات الألمانية وتدرّس اللغة الألمانية في دول المغرب العربي . وبين هذا «الجردة أن الوضع متشابه في الدول الثلاث ، فهو وضع غير قائم على أساس ثابت ، بل هو متأزم سواء فيما يتعلق بدراسة الألمانية في المدارس الثانوية ، أم بالدراسات الألمانية في الجامعات . وتظهر قلة تلاميذ

* أخبرنا عنه في «فكر وفن» عدد 50 ص 91 ونشرت المؤسسة الألمانية للتبادل الجامعي DAAD المحاضرات التي أقيمت في ذلك المؤتمر في نشرتها «وثائق ومواد» :

«Germanistik im Maghreb», J. Pleines (Hg.) Bonn (DAAD) 1990.

عن هذه البلاد التي يحملها اليوم عملة السّياح. ومن جهة أخرى قدر المؤتمر إنجاز اللغويين من أعضائه أحسن تقدير واحتفل بهم أجمل احتفال، إذ هم أتوا بأفضل النتائج في المجالين النظري والعملي. من ذلك ما أجروه من أبحاث مؤسسة في النحو الألماني، والصرف، والأساليب اللغوية، وما هو معروف لدى الخبراء بالفونولوجيا. ونجح هؤلاء اللغويون في ربط أبحاثهم بالجوانب الاجتماعية واللغوية الخاصة ببلاد المغرب العربي، وكذلك بالجوانب الخاصة بتدريس اللغة الألمانية في هذا البلاد. ونشرنا إلى أنهم تعرّضوا إلى ما يسعى بلغة الأجانب، أي إلى الطريقة الخاصة التي تستخدم كثيرا في مخاطبة الأجانب.

عرض مؤتمر برلين لمجالات كبيرة ثلاثة: الأدب واللغة ودراسات البلاد الألمانية. وأتمس كلّ من هذه المجالات أثناء العرض والنقاش بسمتين أساسيتين: أولاها أنّ علماء اللغة الألمانية المغاربة لا يتطرقون إلى ما يتطرقون إليه من مواضيع الدراسة والبحث في هذه اللغة وأدائها إلاّ نظروا إليها بمنظار حضارتهم وأدابهم ولغتهم وتعاملوا معها على ذلك الأساس.

وثانيتها أنّ علم الدراسات الألمانية في المغرب العربي مرتبط، لا محالة، بالعلاقة العامة بين ألمانيا والعالم العربي وما تتعرّض له هذه العلاقة من الاضطراب والتأزم. وهكذا يصبح من مهامّ المهتمين بهذه المادّة أن يعملوا - إلى جانب أبحاثهم العلمية - على زيادة التعارف وتوطيد الصلة بين الجانبين العربي والألماني.

وفي الجملة، فقد أتاح مؤتمرا «الدراسات الألمانية في المغرب العربي»، مؤتمر الرباط ومؤتمر برلين، فرصة لتبادل المعلومات بين علماء اللغة الألمانية من مغاربة وألمان. كما مكّن المؤتمران علماء هذه اللغة من تونسين وجزايرين ومغاربة من تعرّف بعضهم ببعض. أمّا المؤتمر القادم فقد دعا إليه علماء الألمانية الجزائريون، سيُعقد في الجزائر العاصمة في خريف 1991. ومن المقرّر أن تكون «القضية القومية» موضوعا عاما لمؤتمر الجزائر، بعد أن دار النقاش خلال المؤتمرات السابقين في إطار واسع. وما من شك في أنّ القضية القومية موضوع يعمّ العرب والألمان كليهما. ●

ألمانيا من نزع إليها من الأجانب لأسباب سياسية أو لاستكساب العيش.

وتطرّق المؤتمر إلى ما هو معروف بدراسات البلاد الألمانية. والحقيقة أنّ هذا المجال يضمّ عدّة مواضيع، ومعروف أنّ الاهتمام بها هو أكبر لدى طلاب الألمانية في الخارج منه لدى طلاب هذه المادّة في ألمانيا نفسها وفي البلاد الناطقة بالألمانية. وقد خصّص المؤتمر للنظر في كميّة تدريس هذا الموضوع في دول شمال إفريقيا، تعرّضت بصورة خاصّة للحوالب الجامدة والأفكار البتدلة التي عقلت بمفهوم الطلاب العرب للسياسة الألمانية قبل الوحدة وبعدها، ومفهومهم للتاريخ والثقافة الألمانين. وقد اتّفق المؤتمرون على تعزيز الجانب النظري في تدريس هذه المادّة بالمغرب العربي.

هذا، وكان من بين المحاضرات الأحدى والثلاثين التي أقيمت في هذا المؤتمر أربع عشرة محاضرة، أي حوالي النصف، في الأدب الألماني. وهذا يظهر من جديد أنّ الأدب الألماني جزء هام لا يستغني عنه المباشر للدراسات الألمانية، سواء في حقول التدريس عمل أم في حقول الأبحاث. وعاجلت المحاضرات الأربع عشرة مواضيع أدبية شتى، منها ما كان مخصّصا للأدباء ومنها ما كان مخصّصا لفروع أدبية معينة، ومنها ما عرض لموضوع قديم جديد، موضوع العلاقة المتبادلة بين الأدب من ناحية والأوضاع الاجتماعية من ناحية أخرى. وكما حصل في مؤتمر الرباط، فقد عرض في برلين أيضا عدّة مؤتمرين للأسفار وأخبار بعض الرحالة وما تضمّنت تلك الأخبار من معلومات حول العلاقات بين ألمانيا وبلاد المغرب العربي، منها العلاقات الثقافية والفكرية ومنها أيضا علاقات عملية ذات طابع عام. وبين المحاضرين في هذا الموضوع، كما بيّنت النقاشات اللاحقة، أن اتصال الألمان من رحالة ومغامرين ببلاد المغرب العربي في القرن التاسع عشر قد صاحبه كثير من سوء الفهم وتخطأ التقدير وقلب الحقائق. ولم يوضّح المؤتمر الحفليات التاريخية والاجتماعية والثقافية للخلاف الأيديولوجي بين الشرق والغرب وقتذاك، لكنّ بعض المؤتمرين رأى اتصالا بين تحيز الألمان في القرن التاسع عشر ضدّ المغرب العربي وبين التصورات الخاطئة

الأديب تانكريد دورست يحصل على جائزة بوشنر لعام 1990

ولد تانكريد دورست في تورنغن، وهو مترجم وأديب وكاتب مسرحي مشهور. وفي الحفل الذي صاحب منح الجائزة، ألقى الناقد غيورغ هينزل كلمة نوه فيها بتانكريد دورست. ثم ألقى هذا الأخير بدوره كلمة، أطلق فيها العنان لخياله، وأرسل خواطره تحوم حول قصة كتبها بوشنر ولم يبلغنا منها إلا اسمها «أريتينو». فما عسى أن يكون محتوى مخطوطة هذه القصة الضائعة؟ تحيل دورست أن شخصاً مجهولاً احتوى على المخطوطة ودفعها لمحامٍ في زوريخ وطلب إليه أن يطبع القصة ويسوّقها. أمّا القصة فإياها دورست تدور في البندقية، مدينة الماء والجردان؛ وبطلها «أريتينو» يهزأ من رجل أبله يطفوف بين قصور المدينة المتعقّنة منذراً بالكوارث ويزوال للعالم قريب. ويضحك منه أريتينو ويغرق في الضحك، وهو جالس على كرسي، فيغصّ بالضحك ويقع ميتاً.

حصل تانكريد دورست Tankred Dorst عام 1990 على جائزة غيورغ بوشنر التي يمنحها المجمع الألماني للغة والشعر الذي مقره بمدينة دارمشتات. وتبلغ قيمة هذه الجائزة ستين ألف مارك.





رحلة إلى الفخّارين في المغرب معرض في متحف الفخّار بمدينة لنغرفاهه

ريغيته غروس

وكانت هذه الحصىلة المادّة التي أخذ منها متحف الخزّافة بمدينة لنغرفاهه لإقامة معرض ناجح في خريف 1990 . وقد شمل العرض نحو خمسائة من القطع الخزّفية والأدوات ومائة من الصور الكبيرة، نقل جميعها الزائر إلى عالم الخزّافين المغاربة والخزّافات الذي يرجع بعض طرائقه الإنتاجية إلى فجر التاريخ . وقد عالج المعرض بأقسامه الأربعة عشر تلك الطرائق الإنتاجية، وأساليب العمل والتسويق في الخزّافة المغربية، ومجالات الاستخدام لأصناف أنية الفخّار التي مازالت واسعة الانتشار في المغرب . وقد عاين فوسن وأصحابه في القرى النائية بجبال

سافر الأستاذ روديفر فوسن وفريقه العلمي إلى المغرب مرتين: في 1980 و 1987 . وفوسن هو أستاذ من هامبورغ متخصص في دراسة العادات الشعبية . وقد زار مع فريقه أقصى البقاع في المغرب وأقلموا فيه في الجملة اثني عشر شهرا وجمعوا معلومات مفصلة حول الخزّافة المغربية ذات قيمة ثقافية وحضارية عالية .

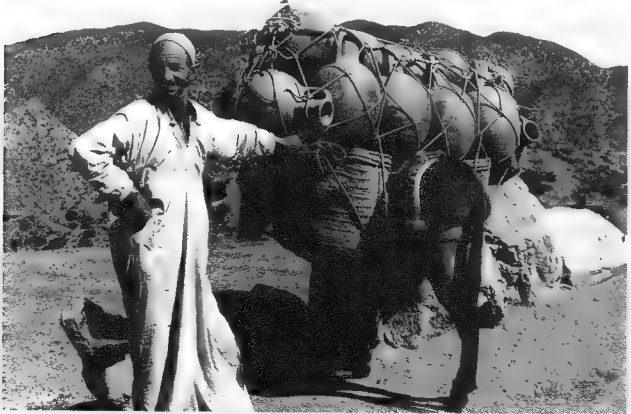
وقد عاد فوسن وأصحابه من المغرب بحصىلة وافرة، منها ثلاثة آلاف من أنواع الأنية، وعُدّد كثيرة وأدوات من المعامل المغربية، وأكثر من أربعمائة فيلم وثائقي عن طرائق عمل الفخّارين المغاربة ومحيطهم .

التقليدية، ويقصرون استخدام المخرطة على تشكيل بعض الأجزاء. وقد آلفت نظراً العلماء الألمان حذافة الفخّارين المغاربة وسيطرتهم على طرائق إنتاجية كثيرة يقرنون بعضها إلى بعض بكل مهارة. كما آلفت نظريهم أنّ مخارط الخزف في الأطلس مبعولة في التراب بحيث لا تتجاوز الحذافة حجم صحن عادي.

هذا، وجعلت تقاليد المغرب الخزافة من خصائص النساء في شمال البلاد، بينما يتعاطاها الرجال في الجنوب. ويخرج عن هذه العادة - كما لا حظ العلماء الألمان - جماعات في الشمال الغربي من مدينة فاس. هنالك يعمل الرجال والنساء في الخزافة سوياً.

ولا بدّ لنا أن نشير هنا إلى كلّ ما يجعله عمل العلماء الألمان من قيمة علمية وحضارية. فقد سجّلوا بأمان وضع الخزافة المغربية في وقت باتت هذه الحرفة التقليدية مهددة بالزوال بفعل منتجات البلاستيك الرخيصة والصاج والمطاط التي ملأت الأسواق في شمال إفريقيا وجعلت تخبّر دُور الخزافة على إيقاف الإنتاج واحدة بعد أخرى.

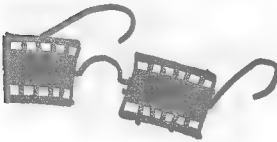
المغرب طرائق في صناعة الفخّار قديمة جدّاً، تناقلتها الأجيال قرونًا وقرونًا دونما تغيير. ففي بعض جبال الريف، مازال النساء صانعات الفخّار يعملن على طريقة من عصور ما قبل التاريخ: يشكّلن الجرار باليد، ولا يتخذن من آلة إلا قرصاً من الفخّار وزيل البقر الجاف يجعله قاعدة. ويستخدمن كذلك طريقة عتيقة جدّاً لشيّ القطع الخزفية بالنار، فهنّ يكذّسن القطع، بعد تشكيلها، في حفرة ويغطنها بالأغصان اليابسة ويغطنها بالزبل الجاف. وكما كانت دهشة العلماء الألمان عندما لاحظوا أنّ درجة الحرارة في مثل تلك الأفران تصل إلى نحو ألف درجة مئوية! ولأحفظوا أيضاً أنّ ركام الرماد من حول الأفران قد بلغ مع الأجيال حجم الرّبيّ في بعض قرى الفخّارين. أمّا في مناطق الأطلس والواحات التي في جنوبها فالرجال هم الذين يتعاطون الخزافة. وعابن فريق هامبورغ في هذه المناطق أيضاً وسائل إنتاجية عتيقة جدّاً. ومع أنّ الفخّارين في الأطلس والواحات يعرفون المخارط، إلا أنّهم لا يستخدمونها لسحب قطعة الصلصال في تشكيل بدن الفخّارة، وإنّما يشكّلون باليد، على الطريقة



المخرج كورت هوفمان يحتفل بعيد ميلاده الثمانين

والإتقان . ولم ينقطع نجاح كورت هوفمان إلا في آخر الستينات بعد أن ظهر له أفلام واسعة الرواج مثل «قصر غريبسهولم» (في 1963) ، و«البيت الذي في زقاق الشبوط» ، و«العلم بخير في السابعة صباحاً» (كلاهما في 1968) . وقد حصل كورت هوفمان على جائزة لوبيتش وجائزة الفيلم الألماني الاتحادي ، وكان احتفاله بعيد ميلاده الثمانين في بداية نوفمبر 1990 .

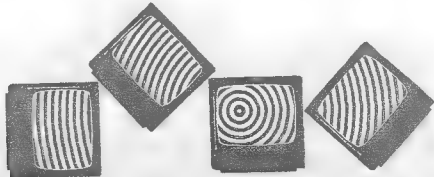
يُعدُّ كورت هوفمان من بين كبار المخرجين الألمان وأكثرهم نجاحاً . ولد بمدينة فرايبورغ ونشأ ببرلين . وهو ابن مصوّر الأفلام المشهور ، كارل هوفمان . تعلّم كورت هوفمان صناعة الفيلم من أصولها . وكان أول ما أخرج فيلم «جثة العزّاب» في 1939 . وبعد الحرب ، عمل ابتداءً من 1947 في الإعداد والتسجيل ، ثم ما لبث أن عاد إلى الإخراج . وكانت أكبر نجاحاته في أعوام الخمسينات ، إذ أخرج أفلاماً نذكر منها : «ثلاثة رجال في الثلج» ، و«أذكر بيروشكا كثيراً» ، و«اعترافات الدّجال فيليكس كرو» ، و«مطعم في منطقة شيسسارت» و«نحن الأطفال المعجزة» . وهي جميعاً أفلام خفيفة مرحة جعلت اسم هوفمان مقروناً بالجودة



نأم جون بايك يحصل على الخاتم القيصري

جائزة الخاتم القيصري لعام 1991 التي تمنحها مدينة غوسلر ، يتسلّمها في شهر أكتوبر . والجائزة هي نسخة في الذهب لخاتم القيصر هاينريش الرابع مركبة في حجر الزيرجد . وقد مُنحت هذه الجائزة ابتداءً من 1975 ، ونذكر من حصل عليها : هانري مور ، وماكس إرنست ، ويوزيف بوس ، وكريستو ، وفي العام الماضي أنزالم كيغر .

نأم جونُ بايك من أصل كوري ، وُلد بمدينة سيول في 1932 . وهو موسيقي ورسّام ونحات وناقد واسع الشهرة ، يُعدُّ بحقُّ «أبا فنّ الفيديو» . وهو يعيش منذ 1976 في مانهاتن . وسبق له معرض في خريف هذا العام 1991 بمدينةني بازل، وزيوريخ ، ثم سيتنقل ذلك المعرض إلى دوسلدورف وفيينا ولايبزيغ وموسكو . وحاز نام جون بايك



أولاف ميتسل يحصل على جائزة آيسنر الجديدة

الديمقراطيين وأول رئيس وزراء في بافاريا. أما أولاف ميتسل، فمُنح الجائزة تقديراً لمحتواته التي يعرض فيها للمشاكل الحالية ككثرة الأجانب والإرهاب والعنف، ويعالجها معالجة فنية. هذا، وقد رُمنح الجائزة سنوياً.

بدأت مدينة ميونيخ تمنح جائزة كورت آيسنر. وأول من حصل عليها أولاف ميتسل، وهو نحات ورسّام من برلين. تبلغ قيمة الجائزة عشرة آلاف من الماركات. وتُنحها مدينة ميونيخ إحياء لذكرى كورت آيسنر الذي اغتيل في عام 1919 بميونيخ، وكان من حزب الاشتراكيين

ندوة للفنّ والفلسفة في مدينة شتوتغارت

حركة الطليعة حول التجريبية. وتسعى هذه الألوان التعبيرية الجديدة إلى العودة إلى تقاليد الفنّ وماضيه. ويعتقد أخيل أنّ هذه الحركة ستشتدّ وستشمل تيارات من شرق أوروبا.

وكان من رأي جون بيارديبوس أن الفنّ المعاصر يميّز بتنوّع، لم تشهده أيّ فترة أخرى. وأنكر أن يُنظر إلى الأساليب الفنية والتيارات نظرة التعصب والجمود، وطالب بتوسيع النقاش حول الفنّ ليشمل وسائل الإعلام والنقاد، فلا يبقى مقتصرًا على التحف الفنية من حيث هي معروضات تُشترى وتُباع.

وكان هانس ديتر ريار، وهو أستاذ للفلسفة بمدينة فينا من مؤيدي «الفنّ الفلسفي». وعارضه في الرأي جوزيف كوسوت من نيويورك وهو خليفة الأستاذ زوند ربورغ في أكاديمية الفنون بشتوتغارت. واستشهد برأي هيجل أنّ مكان المعرفة ليس هو مكان الحقيقة.

زعم هيجل مرّة أنّ «نهاية الفنّ هي بداية علم الجمال». وعلى عكس هذا كان موضوع الندوة التي انعقدت بمدينة شتوتغارت واستمرت ثلاثة أيام، وعنوانها: «هل نهاية علم الجمال بداية الفنّ؟». وعلى كلّ حال، تركت علامة الاستفهام هنا مجالاً للأخذ والعطاء. وقد ساهم في هذه الندوة الدولية فنانون وفلاسفة من فرنسا وألمانيا وإيطاليا والولايات المتحدة. وفيما يلي عرض شديد الاختصار لبعض ما نُوقش في ندوة شتوتغارت:

أخيل بونينسو أوليفيا، وهو من ميلانو، يعزو الأزمة التي حلّت بالفنّ التطبيقي منذ سني السبعينات إلى جملة الأزمات التي تشهبط حاليًا بالمفاهيم والقيم. من هذه الأزمات أزمة الماركسية، وأزمة علم التحليل النفسي، ثم ما حدث بعدهما من أزمة في مفهوم التقدّم، بل في مفهوم المعقولات نفسها. ويرى أخيل أنّ ألوانا من التعبير الفني الجديدة وكثيرة قد نشأت بعد أن أطرّح الفنانون أفكار



مسابقة «موتسارت» لعام 1991 في التأليف الموسيقي

ثاني عشرة دولة. وكان من شروط المسابقة ألا يكون المساهمون بلغوا السادسة والثلاثين. وجاءت ألمانيا على رأس الدول من حيث عدد المساهمين، ساهم منها ثلاثة عشر. وبلغت قيمة الجوائز في الحملة ما يعادل 58500 مارك. ومن المقرر أن تُعرض كلُّ التأليف الموسيقية في حفلات عامة.

فاز المؤلف الموسيقي يوسُفُونغ بالجائزة الأولى في مسابقة «موتسارت 1991» للتأليف الموسيقي، وهو كوري في الثامنة والعشرين. وقد نظم هذه المسابقة جمعية أصدقاء الموسيقى في فينا ووزارة التعليم النمساوية. وحصل يوسو فونخ على الجائزة لتأليفه «فتنازية فينارو»، وهي قطعة لشبانية عزَّافين بالنفخ. هذا، وبلغت المساهمات في هذه المسابقة ثلاثة وستين تأليفاً موسيقياً، استلمتها اللجنة من

- معركة هيرمان ذات الشعر الملحمي الغوطي الغربي .

- قصيدة «نيلونغن» القصصية وما فيها من الشعر الملحمي البورغوندي . وكان للملك شارلمان عمل ضخم في دعم الأدب، وفي تدوينه خاصة . وقد تولّت الأديار معظم أعمال التدوين في عصر النهضة الكارولنجية كما تولّت أعمال الترجمة من السلاتينية واليونانية، مواصلة حركة الترجمة الرائعة التي ازدهرت في مدارس طليطلة وغيرها من مدارس الاندلس .

وفي عهد ملوك شتاوفر، استمدّ الشعر ماذنه من منبعين : من تراث الفرسان الصليبيين، ومن شخص القيصر فريدرش بربروس الذي جعلته الأساطير الشعبية مثالا للملك العادل المحبّ للسلم . ونشأ في القصور شعر قصصي، فيه الغزل وفيه مفهوم الفروسية كما كان في القرون الوسطى . أما مثو القصص الأدبي، فلا نعر عليه إلا ابتداء من القرنين الثالث عشر والرابع عشر . وقد أخذ النظام الإقطاعي في التدهور، فانتقلت عندئذ مراكز الأدب إلى قصور الأمراء وإلى المدن والجامعات .

وفي الفترة التاريخية التي شهدت إحياء الآداب القديمة في ألمانيا اخترع يوهانس غوتنبيرغ (1397-1468) الطباعة بالحروف المنفصلة المتكررة الاستخدام؛ وهو اختراع لم يدرك الناس أبعاده الفكرية والسياسية إلا ببساطة . لكنّ نتائج هذا الاختراع العملية ما لبثت أن ظهرت : ظهر نوع من الأدب جديد، «أدب المناشير» الذي يستعمل الكلمة

وهذا عرض مقتضب، بالترتيب التاريخي، للمراحل التي مرّ بها الأدب الألماني، كما شرحها الكتاب : اتّسمت أول مرحلة يعرض لها الكتاب بالشعر الوثني وشعر القبائل الجرمانية . وكان ذلك الشعر بسيطا خاليا من العوامل الجالية، غصصا في الأساس للطقوس السحرية . وأشهر ما وصل إلينا من ذلك الكلام المغنى تصويذتان تعرفان «برقى ميرزبورغ»، لم تدوّنا إلا في القرن العاشر، أي في وقت متأخر جدّا عن العصر الذي كان فيه ذلك النوع من الشعر متداولاً .

وجاء عصر تجوال الشعوب، فالتقى أقوام الألمان في تلك الحقبة التاريخية الطويلة بأقوام أخرى وتعرّفوا جوانب من الحضارات المتقدّمة، فنشأ الشعر الملحمي الذي وصل إلينا منه ما وصل في هيئة قصص وأساطير . فمن هذه الأساطير :

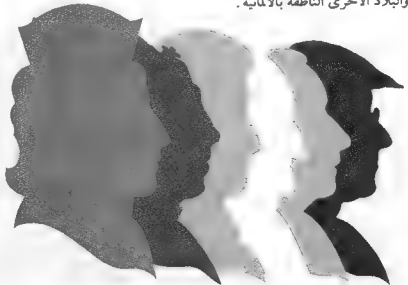
- أسطورة ديسترش الممتلئة للشعر الملحمي الغوطي الشرقي وأشهر ما فيها قصيدة هيلدبراند .

DEUTSCHE
LITERATURGESCHICHTE
Von den Anfängen bis zur
Gegenwart.
Metzlersche Verlagsbuchhandlung,
3. Auflage 1989, Stuttgart

تاريخ الأدب الألماني
من أوله إلى حاضره
دار النشر :

«متشرله فرلاغس بوخهندلونغ»،
الطبعة الثالثة، 1989، شتوتغارت،
622 صفحة

صدرت في 1989 الطبعة الثالثة المنقّحة من تاريخ الأدب الألماني من أوله إلى حاضره التي تضمّنت بصورة خاصة ما وصل إليه البحث الأدبي حتّى الآن من معارف واستنتاجات . وضع الكتاب مجموعة من المؤلفين المتخصصين، وبذلوا فيه كبير الجهد حتّى جاء راقى المستوى، غزير المادة، شيق الأسلوب . يقرأه القارئ فيمتّع ويستفيد . والكتاب شامل في عرضه، يتناول تاريخ الأدب من الشعر الجرمانى الوثني إلى الأدب في جمهورية ألمانيا الاتحادية، والجمهورية الألمانية الديمقراطية والبلاد الأخرى الناطقة بالألمانية .





الملف: سغريد هونكه

1960 بكتابتها «شمس الشرق تسطع على الغرب» الذي طبع منه مليون نسخة. وقد صدر لها في خريف 1990 كتاب آخر بعنوان «ليس الله كما تزعمونه»، تساهم فيه سغريد هونكه «مساهمة حازمة وشجاعة في إصلاح الرأي الغربي» الذي لم يتمكن إلى الآن من أن يتحرّر من أفكار لا تكاد تحصى متحيّزة ضدّ العرب وموروثة من القرون الوسطى، ليست إلا أكاذيب ملفقة ومغالطات تاريخيّة.

وتعزو سغريد هونكه إلى صدمة نفسية عميقة العجز المتصل إلى الآن لدى الغرب المسيحي عن النظر إلى العرب والإسلام نظرة موضوعية، وتقول: «لا يستطيع المصاب بصدمة نفسية أن يعالجها ويبرأ منها إلا إذا حلّ لها وتبيّن أسبابها». وليست الأكاذيب والمغالطات التي ذكرنا نابعة من العدواة وحدها بين الغرب المسيحي و«الكفرة» أو بينه وبين أعداء بلاده، فقد كان له في التاريخ أعداء كثيرون. وإنّما ترى سغريد

ما جاء في الفصول المعالجة للفترة ما قبل ثورة مارس - وهي من 1815 إلى 1848 - ولما يسمّى بفترة التأسيس التي بدأت في 1871. وانتقل التحليل تدريجيّاً إلى الأدب في عهد جمهورية فايمر، ثم إلى الرايخ الثالث - عهد النازية - وما طرأ فيه على الأدب من تشتّت. كما تناول الكتاب الأدب الألماني في المهجرة بالشرح والتوضيح، ونقل لنا التوتر الذي كان بين التعبيرية والنظريات الأدبية المناهضة للفاشية وتصورات الواقعية الاشتراكية. وبالسج الفصلان الأخيران في الكتاب تطوّر الأدب تطوّراً غثاً نافعاً للاختلاف في الدّولتين الألمانيّتين منذ تأسيسهما. كما يعرضان للنزعات الأيديولوجية وأدبيات اليسار في ألمانيا الغربية، وثورة الطلبة في 1968. وينتهي الكتاب بالإشارة إلى ما يمكن وصفه بالتقاء بين الأدبين الألمانيّين شرقاً وغرباً.



«ALLAH IST GANZ ANDERS» - Enthüllung von 1001 Vorurteil über die Araber, Sigrid Hunke Horizonte Verlag, Bad König, 1990

وليس الله كما تزعمونه - فتفتيد ألف فكرة وفكرة متحيّزة ضدّ العرب سغريد هونكه دار النشر: «هورتسونه فراغ»، باد كونيغ، 1990، 142 صفحة

سغريد هونكه مؤلّفة غنيّة عن التعريف، اشتهرت خاصّة منذ

سلاحها والذي نذكر مارتين لوتر من أبرز ممثليه في عهد الإصلاح البروتستانتي.

ويعرض الكتاب بإسهاب للتجديد والإصلاح الأدبيين في عهد الباروك وما استتبعهما من أنسواء جديدة ظهرت في الأدب: من الشعر الغنائي إلى الرواية السياسية. ويظهر مع أدب التنوير وأحلامه الرواية «البرجوازية» النازعة إلى النقد الاجتماعي. وقد تركت النظريات الأدبية القوية في ذلك العهد أثرها في المسرحية الدرامية وفي كتب الأطفال والشباب.

ويأتي الكتاب إلى الحقبة ما بين ثورتي 1789 و 1830 التي كان للأدب فيها دور فريد. وكانت حقبة جدّ مشرقة، يمكن تفسيرها - إلى حدّ ما - على أنّها تتفاعل مع الثورة الفرنسية أورد فعل إزاهما. ومع أنّ هذه الحقبة لم تخل من المشاكل الأيديولوجية، فإنّها ارتقت بالأدب إلى قمم معلومة، فكان «عهد الأدب الألماني الكلاسيكي والرومانتيكي»، وكان «عهد غوته وشيلر»، و«عهد ازدهار الشعر الألماني» الخ... واتصلت الحركة الأدبية خلال القرن التاسع عشر بأكمله بالحركات السياسية اتصلاً مطرداً. ولم يكتفِ الأدباء - من كتاب ومؤلفين مسرحيين - من أن يعرضوا في أعمالهم للتغيّرات التي أحدثتها السياسة في المجتمع، بل ناضلوا أيضاً من أجل أن يكون الرأي حرّاً والكلمة صريحة، وهو نضال لم يتنه إلى هذا اليوم.

ومن أشمل التحاليل في هذا الكتاب

تسلسل الأحداث. تمثّل كل قصّة مرحلة من المراحل السياسية التي تعاقبت على فلسطين في هذا القرن، وتتلو القصص الأربع حول قبيلة النبهاة وما نابها من نائبات، وحول مصر بعض أفرادها، ومنهم صاحب ذلك البعري الحزام، عبد الله الذي يتوه بين الجبهات. ويعمد الكاتب إلى الرموز والحطاب المباشر والرّد وأساليب السرد المأخوذ جميعها من أساليب البدو، حاملاً القرى على تأمل المآزق الذي انتهت إليه الحالة السياسية.

ونلمس تناقضاً ملفتاً بين لين الأسلوب الذي يسرد الفاناش به الأحداث وبين ما يتعرّض له البدوي المناطق المحتلة من اضطهاد الجيش الإسرائيلي إيّاه؛ ويصل الفاناش بهذا التناقض إلى التأثير في القارئ. ويستطيع القراء ذوو الاطلاع أن يربطوا العلاقة بين ما يقرءون في قصّة «الحمار العالم» وبين ما حدث للهنود الحمر من جرّاء السياسة الأميركية في القرن التاسع عشر. وقد سبق هذه القصّة إشارات إلى السياسة التي اتّبعها الأتراك والإنكليز إزاء فلسطين. فيصبح الشبه واضحاً بين تشريد الهنود الحمر وإبادتهم وبين سياسة الترحيل المخطط لبدو صحراء النقب وتقسيم أراضيهم.

ويخرج القارئ بالانطباع أنّ البدو يحكمون عليهم تاريخياً بأن يكونوا أول ضحية للقوى الاستعمارية. فهم يفقدون أراضيهم ويُسرحلون إلى مناطق جديباء. وهذا ما شكاه في قصّة «الزائر الأزرق العينين» شيخ القبيلة إلى المنسودب السامي

المسلمين مكتبة الإسكندرية، واضطهاد المرأة في الإسلام، وإنقاذ الغرب على يد شارل ماريتيل في تور وبواتيه. تنضج سبغريد هونكه في كتابها هذه المغالطات ومثيلاتها؛ تحلّلها وتقدّمها واحدة واحدة بالبرهان والحجّة.

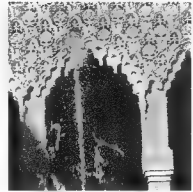


DAS KAMEL MIT DEM NASENRING
Salem Alafeniich
Unionsverlag, Zürich, 1990

البعير ذو الحزام
سالم الفاناش
دار النشر «أنبونس فرلاغ»،
زوريخ، 1990، 180 صفحة

سبق أن تعرّف جمهور القراء من البلاد الناطقة بالألمانية بسالم الفاناش عن طريق مجموعته القصصية «أزواج جدي الثاني» التي كتبنا عنها في عددنا رقم 50. وكان كتاباً ناجحاً، شيق السرد، ظريف الأسلوب، نقلنا إلى عالم البدو في صحراء النقب، وروى لنا بعضاً من القصص الطريفة حول أحد شيوخ قبائلهم، وشيخاً غير قليل عن حياتهم البسيطة الجميلة. وصدر مؤخراً للفاناش كتاب آخر عنوانه «البعير ذو الحزام» يدور حول بدو النقب هو الآخر، لكنّه ليس مواصلة للقصص الطريفة، وإنّما هو عرض مؤلّم للنكوب السياسية التي ألمّت في القرن العشرين بالبدو العائشين في تلك الصحراء.

يشمل الكتاب أربع قصص، بعضها متصل ببعض تاريخياً، ومُكمّل لآيّه في



هونكه أنّ تلك المغالطات عائدة في الدّرجة الأولى إلى حملة الحقد المنكرة والأخلاقيات ضدّ العرب والمسلمين التي بدأت في 1095 ميلادياً بدعاء البابا أربسان الثاني إلى الحرب الصليبية، واستمرّت تلك الحملة تزرع الحقد وتنمي البغضاء.

وخرجت حشود الفرسان المسيحيين إلى بلاد الشرق بعد أن أقنعوا بأنّ «الله قد اضطفاهم لينصروا المسلمين أو ليليدوهم». لكنّ الله نصر المسلمين، ولم يرجع إلى الغرب من فرسانه إلّا مُحسّم تقرياً، رجعوا صغار النفس منهزمين. كان ذلك مصدر الصّدمة ومنبع الأذى الذي أصاب الغرب في كبرياته وشعوره بالعزّة والاستعلاء. وتحوّلت الصّدمة إلى أزمة نفسية، لم تتخلّص منها المسيحية الغربية إلى الآن. وما زالت هذه الأزمة تحدّد موقف الغرب من العرب.

ولفتت على هذا الأساس الأكاذيب والمغالطات التاريخية، وكما هي كثيرة! وهاك بعضاً منها: تعصّب المسلمين، وازدراءهم للتّقدّم، ونشر الإسلام بالحديد والنار، و«تخريف» الإسلام على الحروب، وحرق

وقدّم للمجاهدين شتى أنوع الدعم والمساعدة إلى أن فازت الجزائر بالاستقلال. وكثيراً ما كان الفرنسيون يبطشون بهم أشنع بطش، وصفت أسية جبار بعضاً منه وصفاً دقيقاً مؤثراً. من ذلك التقتيل الذي حصل في القنطرة بالقرب من وهران، أو إفساء قبائل بأكلها بمنطقة جبل نقارية في يوليو 1845، أو تعذيب المجاهدين من نساء ورجال في مستغانم وفي تنس حيث حوّل الفرنسيون خزانات الماء الرومانية سجوناً حشروا فيها الوطنيين.

ومن يقرأ الكتاب يطلع على وثائق تاريخية لضباط فرنسيين، أمثال بيلسي وسانت أرنسو، عن النهب الفضيح لمدن بأكلها، مثل البلدة وقسنطينة، وعن موجات الإعدام السنيمة. ويعلم القارئ أيضاً أن الفرنسيين لم يكونوا في حملاتهم الانتقامية المزعومة يبقون على الأطفال ولا على النساء؛ تصرّفوا كما تصرّف الأميركيان في فيتنام! وكانت النساء الجزائريات وقتئذ مهدّات أحياناً من جانب آخر: من بعض جيرانهن الذين يرغبهم الفرنسيون بالتعذيب على الوشاية.

الكتاب من أوّله إلى آخره عرضٌ لشجاعة المرأة الجزائرية واستعدادها للتضحية. ولكن، ماذا جنت من شجاعته في حرب التحرير وتضحيته؟ لا نراها اجتنت من شيء ذي شأن، بل على العكس: لقد ازدادت وطأة التقاليد كلياً بعد المهذّب حرب التحرير، هذه التقاليد

الجزائرية في أنفسهم وعائلاتهم. تدور أحداث القصة، في الدرجة الأولى، حول مصير نساء وفتيات مرتبطات بحضارتين ارتباطاً قوياً، ثم يصرن في مرحلة من حياتهن حائرات في أمرهن: فمرة خاضعات ومرة على التقاليد والعائلة ثائرات. وقد عرضت أسية جبار في أفلامها ورواياتها لهذا الموضوع غير مرة، مبرزة منه، كلّ مرة، جوانب معينة. وحصلت هذه الأدبية في عام 1989 على جائزة الأدب من المركز الكناشي الذي بمدينة فرانكفورت. فتفتح أسية جبار كتابها بسيرة امرأة جزائرية بدأت تتحرّر من القيود التقليدية، وقد تأثرت في سني صباها أشدّ التأثر بالحرب الجزائرية الأولى (1830-1871). تصف المؤلفة بلغة قوية وشيرة علاقة تلك المرأة بأبيها: كان معلماً صادقاً في عمله، يسعى إلى رفع الجهل عن الناس بالوسائل التربوية المتوفرة وقتذاك. ومع أنه كان يتقبّل كثيراً من المفاهيم الغربية التي أتى بها المستعمر إلى الجزائر، فإنه كان يتصرّف أحياناً طبقاً لأساليب التربية التقليدية كما كانت في الزّيف الجزائري. وعلى هذا النحو كانت علاقته بابنته، مع أنه مكّنها من حرية دراسة واسعة وجعل لها من حرية ربط العلاقات الاجتماعية ما يزيل عنها كآبة العيش في الأوساط المغلقة. وتنتقل أسية جبار في كتابها إلى جزائريات أخريات لم تكن جدّاتهن أو أمهاتهن خرجن من بيوتهن أو مارسن نشاطاً غير النشاط المنزلي. لكنّ بناتهن أولئك ساهمن مساهمة واسعة في حروب التحرير الطويلة

البريطاني إلى فلسطين. لكنّ شكواه ظلت بلا جدوى. ونحن نرى أنّ بدو النقب مازالوا إلى الآن يقاسون من التشريد، وهم مهذّون اليوم بصورة خاصّة بمواقب سياسة الهجرة اليهودية المكثفة. ولعلّ سوء الأوضاع هو الذي جعل سالم الفاناش يكاد يفقد الأمل في قدرة الإنسان على التعلّم من أخطائه ويفضّل عليه الحيوان في هذا المجال.

بيتر هوفمايستر



FANTASIA
Assia Djébar
Unionsverlag, Zurich, 1990

فتازية

أسية جبار

دار النشر «أنيونس فولاغ»،

زوريخ، 1990، 327 صفحة

ظهر في 1990 بالمانيا ترجمة لكتاب أسية جبار الذي عنوانه «فتازية». وتذكّر هذه الرواية بالفيلم الذي أنتجته أسية جبار في 1977 للتلفزيون الجزائري، وكان عنوانه «نوبة النساء بجبل شنوءة». و«نوبة»، ها هنا، تكون بمعنى نفر من العزّافين يعزفون الواحد تلو الآخر، أو هي تناوب لقطع موسيقية من خمسة فصول. وجاء كتاب «فتازية» كأنه هذه النوبة، مقسماً خمسة أقسام لها تأثير الألحان المتعاقبة، كما قال الأديب المغربي الطاهر بن جلون. وتعتطي أسية جبار، في كتابها هذا أيضاً، الكلمة للنساء، وتجملهن يتكلّمن الواحدة بعد الأخرى، فيصنّ الأصرار التي تركتها حرب التحرير

بأسلوبها الشيق محاولة تقوم بها امرأتان للتخلص من القيد التقليدية التي يفرضها نظام قد أثر الرجل على المرأة في كل المجالات:

أساء التي طلقها زوجها تبحث له عن زوجة جديدة لأنها تريد أن تختار المرأة التي تقوم مقامها في بيت زوجها السابق الذي احتفظ بأبنائها. ويقع اختيارها على هاجلة لكنها لا تدري أن أساء اختارها. ويتزوج الرجل هاجلة. لكن السعادة لم تكتب لهذا الاقتران، فبعد ازمة طويلة وأليمة، تنور هاجلة فتنبذ الحجاب وتخرج سافرة.

وتروي لنا أسية جبار في كتابها بدقة الضغط السيكولوجي الذي تعانيه شابات النساء من جراء الحاح أمهاتهن عليهن أن يقطعن أزواجهن ويقمن بما يطلبونه منهن من النواحيات. فهؤلاء الشابات هنا يكنّ ضحية لتربية أمهاتهن اللائي يتصرفن إزاءهن بموجب رد الفعل الناتج عن الإحباط والخيبة. لا تشير أسية جبار في كتابها إلى ما قد تكون غاية هذا النزاع بين الرجل والمرأة المستهلك لطاقت كبيرة، كان أولى أن تُصرف في مجالات أخرى. وعلى كل حال، سينقضي زمن طويل حتى تصبح المرأة مساوية للرجل في الحقوق، شريكة له وكفاء أمام القانون وفي المجتمع وفي العائلة.

رواية أسية جبار شيقة من حيث محتواها ومن حيث أسلوبها. تتميز لغتها بالرشاقة والدقة، وعرضها بالبساطة وبالاتقال السريع في الأحداث أحيانا، مما يجعل قراءتها شيقة.

بيتر هوفبايستر



الأنثى أسية جبار

تجري أحداثه في الإطار المدني المعصري بالجزائر التي تعاني اليوم ركودا في نموها الصناعي، وتشهد من ناحية أخرى مساهمة متزايدة للمرأة في النشاط الاقتصادي. والنساء المعنيات هنا هنّ المنتميات إلى الطبقات المتوسطة والغنية، اللائي حملن الشهادات العليا من طبيبات، ومدرّسات، ومديرات، وغيرهنّ من المثقفات. وما من شك في أنّ اندماج المرأة في الحياة الإنتاجية، كما هو حاصل في الجزائر، يستتبع فضلا من أجل حصولها على مزيد من الحقوق المدنية. وما هذا إلا مظهر من مظاهر الرقي الاجتماعي. وما من شك أيضا في أنّ نضال المرأة هذا يعبر الأوضاع السائدة في العائلات التقليدية ويحطّم منها ما يحطّم، لتنشأ أوضاع جديدة أسلم. فهذه سنة الحياة التي لا مرد لها.

تجري إذن أحداث هذه الرواية في ذلك الوسط من الطبقات المدنية الميسورة التي تشهد تغيرا في الأوضاع التقليدية. وتصف لنا أسية جبار

التي تجعل للمرأة دورا في العائلة لا تتخطاه.

لم ترد أسية جبار لكتابها هذا أن يكون من الدراسات الاجتماعية السياسية، وإنّما أرادت أن يكون عملا أدبيا يعطي صورة صادقة عن التحولات الكبيرة في حياة النساء ونداء هنّ بالأ يقبلن بكل شيء وبأن يحملن رجاساتهنّ على أن يروا فيهنّ قرينات هنّ نفس الحقوق، لا نساء عاكفات على خدماتهم.

بيتر هوفبايستر



DIE SCHATTENKÖNIGIN
Assia Djebar
Unionsverlag, Zürich, 1990

الملكة المسترة

أسية جبار

دار النشر «أنونوس فولاغ»،

زوريخ، 1990، 215 صفحة

هذا أحدث كتاب لأسية جبار نُقل إلى الألمانية. وهو ذو طابع اجتماعي،

FRIEDRICH HÖLDERLIN
Ausgewählte Gedichte
Arabische Übersetzung von
Fuad Rifka
Dar Sader, Beirut, 1989

قصائد مختارة لهلدزلن
مترجمة إلى العربية
فؤاد رفقة

دار صادر، بيروت، 1989

نشرت دار صادر البيروتية في 1989
قصائد مختارة للشاعر الألماني
فريدريش هلدزلن، ترجمها إلى
العربية الأستاذ فؤاد رفقة. وجاء هذا
الكتاب في 192 صفحة مقسماً لثمانية
أقسام ويحتوي ثمانية قصيدة. ولكن،
من هو هلدزلن؟ يُعرف به الأستاذ
رفقة في ظهر الكتاب باختصار
فيكتب: ولد الشاعر هلدزلن في 20
آذار 1770 في لاوفن، ألمانيا. بعد
ثلاثة أعوام من ولادته مات والده.
تلقى دراسته الابتدائية والثانوية في
مدارس الهرهنية في دنكندورف
ومالسلرون. سنة 1788 التحق
بجامعة توبنغن لدراسة اللاهوت،
وهنا تعرّف إلى كل من هيجل
وشيلينغ. وفي عام 1794 سافر إلى
بينسا حيث استمع في جامعتها إلى
فيشته. عاد بعد ذلك إلى
فرانكفورت، ثم انتقل إلى هومبورغ
حيث تعرّف إلى إسحاق سينكلير
الذي صار أقرب رفقه. وفي عام
1806 سقط هلدزلن في ليل المرض
العقلي، وبقي في ظلمته حتى موته في
توبنغن في السابع من حزيران 1843
. وقد سبق للأستاذ رفقة أن نقل إلى
العربية قصائد لهلدزلن قبل ثمانية
عشر عاماً، ثم أعاد النظر فيها، كما

كتب في المقدمة، للأسباب التالية:
- للابتعاد عن حرفيتها قدر الإمكان،
مع الإبقاء على شمولية التجربة
الشعرية وأعياقها.
- لتشفيف لغتها وتبسيطها، فتصير
بذلك أكثر إضاءة وشعرية.
- لتصحيح أخطائها المطبعية، وربما
المضمونية في غير مكان.
- لإسقاط بعض القصائد منها
وإضافة البعض الآخر إليها.
وهذا كله لتسهيل الوصول إلى أجواء
هذا الشاعر. غير أن هذه المحاولة
تصطدم ببعض الصعوبات:
- غموض مقاطع في بعض القصائد
يجبر الترجمة على الاقتراب من
الحرفية، وهذا الاقتراب يؤدي أحياناً
إلى ما يشبه التثنية.
- الأتجاه إلى جوهلدزلن يفترض
بالقارئ معرفة وافية بموقفه
الحضاري. وهذا الموقف يتلخص
بصراع داخلي بين التحامه بأرضه
وترائه الجرمني وبين حنينه إلى العالم
اليوناني القديم. إنّه أشبه بسفينه
راسية في مينائها، بينما أهداها على
أطراف الأفق. أو هو أشبه بجذور
عميقة في عتمة الأرض وصخورها،
بينما الجذوع ترتفع إلى سماء بلا
حدود. وهذه الحالة واضحة في
قصيدته: نهر النكر، حيث يخاطب
الجزر اليونانية:
إليك، أيتها الجزر!
إليك ربما يجلبني إلهي الذي يحميني!
لكن حتى ولو صار هذا
تظل نفسي المخلصة تذكر النكر
بمروجه الحبيبة وصفصاف ضفافه
وأخيراً، لماذا العودة إلى الشاعر
هلدزلن؟ ما معنى الالتفات إليه في

هذا العصر؟ ما العودة إلى هذا
الشاعر رجوعاً إلى الوراء، بل خطوة
إلى الأمام، إنها خطوة أمامية لأنها
تميدنا إلى الشعر. إنها تعيدنا إلى
الشعر، لأنها تنقذنا من أزمة الضيق
وتجعلنا نرى أنّ الكلمة الشعرية
اكتشاف وتأسيس. في قصيدته
«ذكرى» يقول هلدزلن:
لكن ما يبقى، يؤسسه الشعراء.
الكلمة الشعرية تؤسس ما يبقى.
لماذا؟ لأنها تنقل لغة السماء إلى
البشري، تترجمها وتفتح مناطق
جديدة في الوجود.
وهكذا يكون الشاعر جسراً بين
السماء والأرض، بين الآلهة والبشر.
وفي قصيدته: «تحت الألب مغناة»
يقول شاعر الشعر هلدزلن:
وحرّاً أريد، ما يسمح الوقت،
تفسيرك وغناك
يا لغات السماء كلّها.



وضالّة عدد العازفين للمقطع الموسيقي . أما الفقرات الموسيقية فمصحوبة بألة ضاربة مستقلة عن الأصوات الموسيقية في المقطع المحزوف تقريباً .

ويُعيّن الفصل الثالث من الكتاب بمختلف أنواع الموسيقى بكرديستان وأقاليمها المختلفة : الموسيقى الريفية ، والموسيقى المرتبطة بالطرق الصوفية الإسلامية ، والموسيقى الكلاسيكية الكردية ، والموسيقى الشعبية الحديثة . أمّا في الفصل الرابع فإنّ الصالحى يذكر مختلف أنواع الآلات الموسيقية ، مع شرح موجز لتكوين كل آلة وطريقة عملها . وفي الفصل الخامس يدرس المؤلف مختلف الأنواع الموسيقية أو المقامات الموسيقية الكردية ، ويورد نماذج لألحان ونصوص مغناة ملاحظاً السياقات الاجتماعية والسياسية لتلك الأنواع والمقامات . ويأتي الفصل السادس وهو أطول فصول الأطروحة ليدرس تفاصيل الأنواع والمقامات الموسيقية . والفصل مصحوب بتسجيل لألحان ، ونماذج نصيّة . وتنتهي الأطروحة بثبّت للمصادر والمراجع يبلغ طوله ثلاث صفحات . إنه أول عمل علمي عن الثقافة الموسيقية الكردية .



تطبيقات تلك الموسيقى عند الأوربيين مفقودة . ولذا فإنّ معالجة أنواع الموسيقى الشرقية بطريقة علمية « ما تزال تجري بشكل تجريدي أو نظري » .

أمّا العمل الذي بين أيدينا فإنّه يهتم بالحالة الحاضرة للموسيقى المعاشة عند الأكّراد . وكان عملاً شديداً الصعوبة في الحقيقة لأنّ الأكّراد ما يزالون حتى اليوم يعيشون في المجال الموسيقي في نطاق التقاليد الشرقية القديمة التي تعتمد في تعلم الموسيقى وعزفها على التناول الشفوي ، والتوارث الحي . ويستتج المؤلف في مطالع عمله ، أنّه بغض النظر عن الاختلافات التفصيلية في المجال الموسيقي في نواحي كردستان المختلفة ، فإنّ الثقافة الكردية ما تزال تملك تراثاً غنياً من الفنون الشعبية المزدهرة . وفي الفنون الشعبية بالذات يظهر أسلوب الحياة ، والتغيرات الطارئة في الظروف المستجدة ومختلف اللهجات العامية المنتشرة في أقاليم كردستان .

في الفصلين الأول والثاني من الأطروحة يقدم المؤلف نظرة عامة عن كردستان من الناحيتين الجغرافية والبشرية مستعرضاً بإيجاز ثقافتها المادية والروحية وأدبها وموسيقها الشعبيين . فالموسيقى الكردية تتميز بأنها شرقية صوتية بحتة . ولتعدد أصواتها وطبقاتها وغناها فإنّ تدوينها تواجهه صعوبات بالغة . لكنّ المشترك في كل أنواع الموسيقى الكردية قصر نوتتها أو عدم عمقها ، وقلة عناصرها الثلاثة ، وموافقها للآلات الموسيقية الوترية في العزف ،

DIE MUSIK IN KURDISTAN
Nour al-Din al-Saihi,
Europäische Hochschulschriften,
Peter Lang Verlag, Frankfurt/M.,
1989, 173 Seiten

الموسيقى في كردستان

نور الدين الصالحى
رسائل جامعية أوروبية ،
دار النشر : « بيتر لانغ » ،
فرانكفورت ، 1989 ،
173 صفحة

صدر في سلسلة : « رسائل جامعية أوروبية » قبل وقت قصير عمل نور الدين الصالحى الذي هو في الأصل أطروحة للدكتوراه بعنوان : الموسيقى في كردستان . والصالحى نفسه كردي مولود بكرسوك ، ودرس علم الموسيقى ، ونظرية الثقافة بلايزغ ، ثم حصل على الدكتوراه من برلين الشرقية . وكان موضوع أطروحته الموسيقى الكردية الحديثة . وقد أدّت التطورات المعاصرة في مجال الأصوات الموسيقية إلى تشجيع وتعميق البحوث حول الأصوات والمجالات الموسيقية ، فأكسبت الباحثين في علم الموسيقى ، والموسيقى غير الغربية معرفة أدق وأوسع بموسيقى الشعوب الأخرى . وما يزال الاهتمام بموسيقى الشعوب غير الأوروبية ، يتزايد لحسن الحظ . لكنّ نور الدين الصالحى يكتب في مقدمة أطروحته مايلي : « يظل على الباحث الغربي في الموسيقى أن يتعمق أكثر فالمعرفة بمبادئ الموسيقى الشرقية ما تزال ضئيلة جداً ، والانطباع عن تلك الموسيقى ما يزال يردد بتعابير عامة . وما تزال نماذج

صورة الصفحة اليسرى : تمثال نصفي لوتسارت نحت توماس زيدان

صورة الغلاف الخارجية الخلفية :
موتسارت وهو طفل ، والرسم هوفي
الأرجح لبيتر لوتسارت في بداية
زيت على كتان 1783



FIKRUN WA FANN

53

